



HOCHSCHULE OSNABRÜCK
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Bachelorarbeit

Studiengang Theaterpädagogik (B.A.)

an der Fakultät Management, Kultur und Technik

Thema:

Flucht und Theater:

Strategien, Potentiale und Grenzen aus der zeitgenössischen Theaterlandschaft,
beispielhaft erläutert anhand des dokumentarischen Theaterstückes
„Die Mittelmeer-Monologe“

vorgelegt von:

Patricia Mattes

775649

Ausgabedatum: 07.01.2021

Abgabedatum: 08.05.2021

Erstprüferin (Themenstellerin): Prof. Dr. Myropi Margarita Tsomou

Zweitprüfer: Herr Frank Thomas Bonczek

Zusammenfassung

Die vorliegende Bachelorarbeit thematisiert Strategien, Potentiale und Grenzen aus der zeitgenössischen Theaterlandschaft zur Thematik Flucht. Das zentrale Ziel der Untersuchung war es, innerhalb der Diskussion um Zugang, Repräsentation und Nachhaltigkeit der untersuchten Strategien, das dokumentarische Theaterstück *Die Mittelmeer-Monologe* (2019, Regie: Michael Ruf) zu analysieren. Inhaltlich werden im genannten Stück vier Lebensgeschichten, basierend auf Interviews, aus dem Kontext Flucht wiedergegeben.

Während die Umsetzung des Stückes mit professionellen Schauspieler*innen als Stellvertreter*innen für die Stimmen geflüchteter Menschen stattfindet, finden sich weitere Strategien im Theater. Die heterogene Zusammenarbeit mit Newcomer*innen, weißen und Schwarzen deutschen Teilnehmer*innen bedarf einer diversen Auseinandersetzung. Aus diesem Grund werden in dieser vorliegenden Untersuchung die Historie Deutschlands als Migrationsgesellschaft bis hin zu aktuellen Fluchtbewegungen sowie der Verhandlung dessen in der zeitgenössischen Theaterlandschaft näher betrachtet. Daraus werden die Kriterien Zugang, Repräsentation und Nachhaltigkeit formuliert, welche in der Zusammenarbeit heterogener Gruppen wichtige Rollen einnehmen, um potenziell ein inklusives Miteinander erschaffen zu können.

Abstract

This thesis focuses on strategies, potentials and limits of the contemporary theatre landscape concerning the topic of flight. The central goal of the study was to analyse the documentary theatre play called *The Mediterranean Monologues* (2019, directed by Michael Ruf). Aspects of access, representation and sustainability of the strategies examined, are to be discussed within. In terms of content, The M.M. tell four life stories in the context of flight, each based on interviews conducted by the director himself.

While the realisation of this specific play works with professional actors as representatives for the voices of refugees, different strategies can be found in contemporary theatre. The heterogeneous collaboration with newcomers, white and black German participants requires diverse approaches. For this reason, this study takes a closer look at the history of Germany as a society shaped by migration, current refugee movements as well as the negotiation of such in contemporary theatre. Therefor formulated are aspects of access, representation and sustainability, which are essential to the cooperation of heterogeneous groups, potentially creating an inclusive togetherness.

Inhaltsverzeichnis

1) Einleitung.....	1
1.1) Erkenntnisinteresse und Vorhaben	1
1.2) Methodik	3
2) Flucht als gesellschaftspolitisches Thema	5
2.1) Deutschland ist ein Einwanderungsland	5
2.1.1) Flucht und Asyl	6
2.1.2) Selbst- und Fremdbezeichnungen in Bezug auf Migration	8
2.2) Deutschland auf dem Weg zur Einwanderungsgesellschaft	9
2.2.1) Ansätze der „Integration“ und „Inklusion“ im Vergleich	11
3) Flucht und Theater	12
3.1) Kulturelle Bildung und Teilhabe	14
3.2) Theater als weiße Institution	16
3.3) Postmigrantisches Theater	19
3.4) Interkulturelles und transkulturelles Theater	22
4) Strategien, Potentiale und Grenzen in der zeitgenössischen Theaterlandschaft	25
4.1) Zugang	27
4.1.1) Sprache	27
4.1.2) Teilhabe	30
4.2) Repräsentation	33
4.2.1) Fremddarstellung	34
4.2.2) Selbstdarstellung	35
4.3) Nachhaltigkeit	37
4.3.1) Langfristigkeit	38
4.3.2) Reflexionsprozesse	39
5) Analyse des Stückes Die Mittelmeer-Monologe	42
5.1) Das Konzept	42
5.2) Wortgetreuer, dokumentarischer Ansatz	43
5.3) Stückaufbau und Plot	44
5.4) Zugang	47
5.4.1) Stückentwicklung	47
5.4.2) Darstellung	48
5.4.3) Aufführung	49
5.5) Repräsentation	51
5.5.1) Interviewpartner*innen	51
5.5.2) Fremddarstellung	53

5.6) Nachhaltigkeit	56
5.6.1) Langfristigkeit	56
5.6.2) Reflexionsprozesse	58
6) Fazit und Ausblick	61
7) Quellenverzeichnis.....	64
Anhang	
Eigenständigkeitserklärung	

1) Einleitung

1.1) Erkenntnisinteresse und Vorhaben

„Der Zusammenhang von Flucht, Migration und Theater liegt in einer spezifischen Verdichtung: Es werden Fragen nach Existenz, Überleben und Identität verhandelt und durch körperliche Präsenz vermittelt. In diesen unmittelbaren Momenten kann über theatrales Handeln eine andere Öffentlichkeit entstehen, die der durch Vorurteile geprägten scheinbaren Wirklichkeit entgegensteht.“¹

Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer

Migration gehört zur Geschichte der Menschheit und Flucht scheint in der postkolonialen und globalisierten Welt ebenso zur logischen Konsequenz zu gehören.² Umso fragwürdiger erscheint es, dass in Politik und Medien scheinbar „der Flüchtling die Ausnahme darstellt“³. Zudem werden Debatten über Flucht und Asyl häufig über Menschen mit Fluchtgeschichte geführt, statt mit ihnen. Das Theater bietet hier einen alternativen Begegnungsraum. Mithilfe des Mediums Theater können Menschen aufeinandertreffen und in Austausch miteinander treten. Neben diesen Potentialen weist die Theaterarbeit aber auch Grenzen auf, welche sich in der Zusammenarbeit ergeben können. Dabei stellt sich unter anderem die Frage, welche Strategien das Theater vorweisen kann, um einen Umgang mit „der durch Vorurteile geprägten scheinbaren Wirklichkeit“⁴ zu finden.

Durch meine Anstellung 2020 bei der Organisation *Wort und Herzschlag (WuH)* konnte ich Einblick in die Organisation und die Wirkung des Stückes *Die Mittelmeer-Monologe* erhalten. Inhaltlich werden vier Lebensgeschichten aus dem Kontext Flucht wiedergegeben. Wichtig ist zu benennen, dass ich nicht am Entstehungsprozess des Stückes beteiligt war, sondern erst nach der Premiere Teil des Teams wurde. Zu meinen Hauptaufgaben zählten die Öffentlichkeitsarbeit, die Planung und Organisation anstehender Aufführungen in Kooperation mit Veranstalter*innen, die Besetzung von Schauspieler*innen und Musiker*innen in den jeweiligen Darbietungs-orten, sowie die Aufführungsbetreuung vor Ort. Das Konzept mit minimalen künstlerischen Mitteln und einem Künstler*innen-Netzwerk bundesweit zu arbeiten, birgt das Potential mit hohen Aufführungszahlen viele Menschen zu erreichen. Die öffentliche Aufmerksamkeit, die mit diesem Stück für Menschen mit Fluchtgeschichte als auch für aktivistische Menschen im Kontext von ziviler Seenotrettung auf dem Mittelmeer, geboten wird, zeigt weiteres Potential. Ebenso sehe ich aber auch Fallstricke, die in

1 Peter 2016, S.15

2 Vgl. Heeg 2017, S.25

3 Rausch, Böhler, Wuenst 2013

4 Peter 2016, S.15

der Arbeit als weiße Person im Umgang mit den Themen Flucht, Kolonialismus und Rassismus auftauchen und reproduziert werden können. Besonders dieses Spannungsverhältnis, sowie Machtasymmetrien und Dominanzdiskurse in der Theaterarbeit möchte ich hier genauer betrachten. Somit erachte ich es als erkenntnisreich und wichtig, meine Erfahrungen in der Arbeit zum Stück *Die Mittelmeer-Monologe* zu reflektieren.

Die vorliegende Arbeit möchte *Strategien, Potentiale und Grenzen in der zeitgenössischen Theaterlandschaft zur Thematik Flucht* herausfinden.

Dabei liegt der besondere Fokus auf der Analyse des Stückes *Die Mittelmeer-Monologe*.

Zur Einführung in die Thematik und die Arbeit wird Deutschlands Geschichte als Migrationsgesellschaft, sowie die Entstehung des Asylsystems und dessen Schwächen und Stärken dargelegt (Kapitel 2). Darin verorten sich die Ansätze der Integration und Inklusion, welche in Kapitel 2.2.1 näher erläutert und verglichen werden.

Wie das zeitgenössische Theater sich nach 2014 in die Debatte um Flucht und Asyl einbringt, wird in Kapitel 3 beschrieben. Zudem werden Ergebnisse des 1. Interkulturbarmeters in Verbindung mit kultureller Bildung und Teilhabe gebracht (Kapitel 3.1). Die darauffolgenden Unterkapitel beschäftigen sich mit diskriminierenden Strukturen in der Theaterlandschaft und beleuchten die Entstehung und Bedeutung des (post-) migrantischen Theaters in Deutschland (Kapitel 3.2 und 3.3). Daraus ergibt sich die Gegenüberstellung des interkulturellen und transkulturellen Theateransatzes (Kapitel 3.4).

Aus den erwähnten Kapiteln 2 und 3 erschließen sich die Kategorien für die anschließende Analyse. Diese lauten: Zugang, Repräsentation und Nachhaltigkeit. Als Einstieg zum praxisorientierten Teil werden diese Kategorien genauer definiert und anhand von Strategien aus der zeitgenössischen Theaterlandschaft erläutert (Kapitel 4). Den Hauptteil der Arbeit nimmt die Beschreibung und Analyse der Strategie des Stückes *Die Mittelmeer-Monologe* in Kapitel 5 ein.

Abschließend werden die Ergebnisse der Arbeit zusammengeführt und ein Resümee im Sinne der Fragestellung gezogen. Dabei wird auch ein Ausblick auf mögliche fortführende und ergänzende Forschungsfelder zum Thema Flucht und Theater gegeben.

1.2) Methodik

Der Forschungsstand zu (post-)migrantischem Theater in Deutschland, sowie speziell zu Theater und Flucht, ist bisher noch wenig fortgeschritten.⁵ Somit versteht sich diese Forschungsarbeit als Grundlagenforschung.

Meine Quellen, hauptsächlich Sekundärliteratur, finden sich in der Mehrzahl in Sammelbänden. Die darin befindlichen Kurzschriften sind vor allem Erfahrungsberichte, Aufsätze und Essays. Ebenso dienen Interviews und die Monografien von Brian Barton „Das Dokumentartheater“, sowie Günther Heeg „Das Transkulturelle Theater“ und Mark Terkessidis „Interkultur“ als Primärquellen.

Die wissenschaftliche Methode der Arbeit lehnt sich an der Autoethnografie an. Dieser qualitative Forschungsansatz bietet die Möglichkeit „persönliche Erfahrung (auto) zu beschreiben und systematisch zu analysieren (grafie), um kulturelle Erfahrungen (ethno) zu verstehen“⁶. Die Autoethnografie setzt sich aus der literarischen Form der Autobiografie und der sozialen Forschungsmethode der Ethnografie zusammen. Während ethnografische Reiseberichte bis in die Antike zurückverfolgt werden können, hat sich das wissenschaftliche Forschungsfeld der Ethnografie vor allem ab dem 20. Jahrhundert mit der Beforschung von Völkern und Stämmen etabliert.⁷ Eben dieser hegemonialen Praxis versucht man sich in der Bewegung der modernen Ethnografie ab 1960, sowie in der Autoethnografie, zu widersetzen.⁸ In der aktuellen Sozialforschung wird die Ethnografie weitergefasst und es rücken „Sozialmilieus und kleine Lebenswelten in der jeweils eigenen Kultur in den Interessensfokus“⁹. Des Weiteren möchte die Autoethnografie, durch den klaren autobiographischen Anteil, einen Gegensatz zur „kanonischen Gepflogenheit“¹⁰ der „klassische[n] Objektivität und Wissenschaftlichkeit“¹¹ bieten.

Mein Interessensfokus liegt auf der Zusammenarbeit von Theatermacher*innen mit und ohne Fluchtgeschichte, sowie der Zusammenarbeit in nicht professionellen Bereichen, wie der Theaterpädagogik. Ein autobiografischer Anteil in der vorliegenden Arbeit begrenzt sich auf die Analyse in Kapitel 5 zu den *Mittelmeer-Monologen*. In diesem Teil lasse ich Gespräche, die ich während meiner Zeit bei *WuH* geführt habe, miteinfließen. Zum einen dienen mir dazu einzelne Eindrücke aus den Nachgesprächen des Stückes, als auch Informationen aus Gesprächen mit dem Regisseur

5 Vgl. **Sharifi** 2018, S.62

6 **Ellis, Adams, Bochner** 2010, S. 345

7 Vgl. **Thomas** 2010, S.463

8 Vgl. **Thomas** 2010, S.463

9 **Thomas** 2010, S.464

10 **Ellis, Adams, Bochner** 2010, S.345

11 **Thomas** 2010, S.464

Michael Ruf und Safiye, die ihre Fluchtgeschichte für das erste Stück *Die Asyl-Monologe* von *WuH* geteilt hat. Beide stimmten zu, in der vorliegenden Arbeit erwähnt zu werden. Zudem analysiere ich einzelne Textstellen aus dem Originalskript des Stückes. Dieses befindet sich im Anhang der Arbeit.

Im Gesamten lässt sich diese Arbeit somit nicht als Autoethnografie betiteln, da der Gegenstand der Arbeit nicht ich als Autorin mit meinen Erfahrungen bin. Stattdessen wird das Stück *Die Mittelmeer-Monologe* im Kontext Flucht, Politik und Gesellschaft analysiert. Meine Erfahrungen dienen lediglich der Analyse des Gegenstandes.

Für mich kommen Elemente dieser Methode dennoch in Frage, da ich, wie schon erwähnt, selbst bei der Organisation *Wort und Herzschlag* gearbeitet habe und zuvor bei der Initiative Seebrücke aktiv war. Ich konnte also in der zivilgesellschaftlichen Öffentlichkeits- und Aufklärungsarbeit zu aktuellen Fluchtbewegungen im Kontext der postkolonialen Welt Erfahrungen sammeln. In der Arbeit bei *WuH* setzten sich schließlich meine Theater-Erfahrung sowie die Auseinandersetzung mit aktuellen Fluchtbewegungen nach Europa in Bezug zueinander. Meine Position darin, als weiße Theaterschaffende ohne Fluchterfahrung, möchte ich in dieser Arbeit genauer betrachten und reflektieren.

Als angehende Theaterpädagogin möchte ich zudem mit dieser Arbeit einen Beitrag zu weiterer Politisierung der Theaterpädagogik leisten. In Zeiten eines vermehrten Rechtsrucks, lässt sich, meiner Meinung nach, Indifferenz und Unpolitisch-Sein generell und besonders in der Theaterpädagogik schwer rechtfertigen. In einer wachsenden Migrationsgesellschaft arbeiten Theaterpädagog*innen sowohl mit Menschen ohne als auch mit eigener oder familiärer Migrations- und speziell Fluchtgeschichte. Heterogene Gruppen bringen diverse Bedürfnisse mit und bedürfen eines vielschichtigen Umgangs. Einen Teil der theaterpädagogischen Praxis sollte somit die Auseinandersetzung mit und das Hinterfragen von gesellschaftspolitischen Entscheidungen und Entwicklungen einnehmen. Daran anknüpfend möchte die vorlegende Arbeit einen vielschichtigen Beitrag leisten: sie erkennt auf wissenschaftlich-theoretischer Ebene Verflechtungen, Potentiale und Grenzen von Flucht und Theater, ist Raum für Auseinandersetzung mit meinen eigenen Potentialen und Grenzen als Theaterpädagogin in privilegierter Position und möchte Politisierung und Selbstreflexion als etwas Positives und Notwendiges für die Theaterlandschaft hervorheben.

2) Flucht als gesellschaftspolitisches Thema

Um die Strategien aus der zeitgenössischen Theaterlandschaft zum Thema „Flucht“, sowie speziell das Stück *Die Mittelmeer-Monologe* zu betrachten, sind politische und gesellschaftliche Entwicklungen zu Migration nicht außer Acht zu lassen. Somit ist es sehr aufschlussreich die historische Einwanderungsgeschichte Deutschlands ab den 50ern bis heute zu beleuchten, um das aktuelle Einwanderungs- und Asylsystem, sowie dessen Stärken und Schwächen zu verstehen.

2.1) Deutschland ist ein Einwanderungsland

Deutschland kann schon lange als Einwanderungsland beschrieben werden. Mit der Anwerbung von sogenannten „Gastarbeitern“ ab den 1950er Jahren begann die politische und gesellschaftliche Debatte um die Migration in die BRD. Aufgrund des Wirtschaftsbooms im Nachkriegsdeutschland war die BRD auf der Suche nach Arbeitskräften und so vereinbarte sie 1955 das erste „Gastarbeiter-Anwerbeabkommen“ mit Italien.¹² Es folgten Abkommen mit vielen weiteren Staaten, unter anderem Spanien, Griechenland, der Türkei, Marokko und Jugoslawien.¹³

In der DDR hingegen kamen ab den 60er Jahren weniger derartiger bilateralen Verträge für damals sogenannte „ausländische Werktätige“¹⁴ zustande. Diese wurden ausschließlich mit anderen sozialistischen Staaten, wie z.B. Polen, Mosambik und Vietnam, eingegangen.¹⁵ Im Folgenden liegt der Fokus auf der Entwicklung der BRD und ab 1989 dem vereinten Deutschland als Einwanderungsland.

Obwohl „die Praxis der Anwerbeverträge (...) die europäischen Migrationsverhältnisse grundlegend [veränderte] und (...) wegweisend für weitere Migrationsbewegungen in Europa war“¹⁶, wurden lange Zeit nur ökonomische und wenig sozial-, gesellschafts- oder kulturpolitische Fragen im Zusammenhang damit verhandelt.

Letztendlich blieb es in der Praxis einiger Unternehmen nicht bei dem von der BRD vorgesehenen Rotationsprinzip wechselnder Gastarbeiter*innen. Stattdessen zogen die Familien der Arbeitskräfte aus dem Ausland ebenfalls nach Deutschland, wodurch sich in der BRD immer mehr Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund etablierten.¹⁷

Mit dem Anwerbestopp 1973, als Folge der sich verschlechternden Wirtschaftslage,

¹² Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2010

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Rabenschlag 2016

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Bundeszentrale für politische Bildung 2010

¹⁷ Vgl. Ebd.

stiegen die Asylanträge in der BRD.¹⁸ Während in den Jahren zuvor vor allem Menschen aus den sogenannten „Ostblockstaaten“ Asyl beantragten, wuchs ab Ende der 1970er Jahre der Anteil der fliehenden Menschen aus dem globalen Süden.¹⁹

2.1.1) Flucht und Asyl

Der Migrationsforscher Jochen Oltmer entschlüsselt den Begriff der Flucht als ein „Ausweichen vor Gewalt, die zumeist aus politischen, ethno-nationalen, rassistischen, genderspezifischen oder religiösen Gründen ausgeübt oder angedroht wird“²⁰. Fluchtbewegungen ziehen sich durch alle Epochen, so Oltmer, sodass sich „Berichte über Flüchtlinge, deren Aufnahme und Abweisung [in] heiligen Schriften des Judentums, des Christentums und des Islam“²¹ wiederfinden.

Im Jahre 2016 war die vermerkte Zahl von 65,6 Millionen²² Menschen auf der Flucht weltweit so hoch wie Schätzungen zufolge zwischen 1933 und 1945 Menschen innerhalb Europas als „Flüchtlinge, Vertriebene und Deportierte mobilisiert“²³ wurden. Weltweit steigt die Zahl flüchtender Menschen, aufgrund von Kriegen, Diskriminierung, Verfolgung, Armut und Umweltkatastrophen weiterhin an. Für das Jahr 2020 schätzt der UNHCR global die Anzahl auf über 80 Millionen Menschen, davon 40% Kinder.²⁴ Der Großteil der flüchtenden Menschen sind sogenannte „Binnenflüchtlinge“, welche innerhalb ihres Herkunftslandes fliehen. Auch Fluchtbewegungen in Nachbarländer sind zahlreich. Eine verhältnismäßig geringe Zahl von Menschen will nach Europa fliehen oder gelingt die Flucht auf europäischen Boden.²⁵ Die Hauptherkunftsländer der Menschen, die 2020 nach Deutschland flohen, sind Syrien, Afghanistan, Irak und die Türkei.²⁶

Die menschenrechtsverletzenden Taten aus der Nationalsozialistischen Zeit Deutschlands hatten 1948 die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte der Vereinten Nationen, 1949 die erstmalige Festsetzung des Asylrechts im deutschen Grundgesetz (Artikel 16), sowie 1951 die Genfer Flüchtlingskonvention zur Folge.

Dies war der Beginn eines einklagbaren Individualrechts auf Asyl in Deutschland, was ab 1953 in einem gesetzlich geregelten Asylverfahren mündete.²⁷

18 **Bade, Oltmer** 2005

19 Vgl. ebd.

20 **Oltmer** 2016

21 Ebd.

22 **UNHCR** 2017

23 Vgl. **Oltmer** 2016

24 Vgl. **UNO-Flüchtlingshilfe** 2021

25 Vgl. **Oltmer** 2018

26 Vgl. **Bundeszentrale für politische Bildung** 2020

27 Vgl. **Bundeszentrale für politische Bildung** 2013

Der im deutschen Grundgesetz verankerte Satz "Politisch Verfolgte genießen Asylrecht."²⁸ wurde hinsichtlich Fluchtgründen und sich verändernden Bedingungen für Geflüchtete bis heute mehrfach erweitert und ebenso eingeschränkt.

Die zunehmende Anzahl rassistischer und ausländerfeindlicher Attentate u.a. auf Geflüchteten-Unterkünfte Anfang der 80er und 90er kann als Anlass für den „Asylkompromiss“ 1993 betrachtet werden. Hiermit verschärfte sich das Asylgesetz im vereinigten Deutschland erstmalig.²⁹ Die sogenannten „Drittstaatenregelung“, ab 1997 auch im europäischen Dublin-Abkommen verankert, erschuf ein System, welches keine legalen Einreisewege nach Deutschland mehr zulässt. Zudem hat ein Mensch aus einem sogenannten „Sicheren Herkunftsländern“ keinen Anspruch auf Asyl, was schließlich zur Abschiebung führen kann.³⁰

Diese Politik der Abwehr bewirkt bis heute, dass viele der schutzsuchenden Menschen versuchen ihre eigene Identität und Herkunft zu verbergen und erschwert somit das Ankommen und Teilhaben in der Gesellschaft. Zudem führt die Abwehr nicht zu einer staatlich erhofften Reduzierung der Fluchtbewegungen, sondern dazu, dass sich fliehende Menschen andere Wege suchen müssen (z.B. über das Mittelmeer) und illegale Schleppernetzwerke davon profitieren.³¹

Die Menschen, welche letztendlich berechtigt sind, Asyl in Deutschland zu beantragen, haben mit einer langen Zeit des erzwungen untätigen Wartens auf Anerkennung oder Ablehnung ihres Status zu rechnen.

Die Erst- sowie langfristigen Flüchtlingsunterkünfte vergleicht Warstat mit Agambens Begriff der „einschließenden Ausschließung“³². Zwar seien die Menschen im Zufluchtsland angekommen, dennoch befinden sie sich weiterhin „in ausgeschlossenen, exterritorialen Gebieten“³³, in welchen „die Sicherheit des Ziellandes nicht wirklich gelte“³⁴.

Das später zu analysierende dokumentarische Theaterstück *Die Mittelmeer-Monologe* greift inhaltlich sowohl Fluchtstrukturen, -gründe, und -wege, sowie das Ankommen in einem vermeintlich sicheren Ort und den Aktivismus im Bereich Flucht auf. Da darin der theatrale Umgang mit Selbst- und Fremddarstellung im Kontext Flucht untersucht wird (vgl. Kapitel 4.3), ist es ebenso notwendig den Umgang mit Selbst- und Fremdbezeichnungen in Bezug auf Migration zu beleuchten.

28 **Bade, Oltmer** 2005

29 Vgl. ebd.

30 Vgl. **Bundeszentrale für politische Bildung** 2013

31 Vgl. **Oltmer** 2018

32 **Warstat** 2017, S.37

33 Ebd.

34 Ebd.

2.1.2) Selbst- und Fremdbezeichnungen in Bezug auf Migration

Bei der Verwendung von Begrifflichkeiten, um Menschengruppen zu betiteln, besteht immer die Gefahr der Fokussierung auf nur einen Teil der Persönlichkeit oder der Biografie, die oftmals mit einer negativen Kollektivierung einhergeht. Ebenso zeigt die gesellschaftliche Entwicklung, dass Begrifflichkeiten für emigrierte Menschen in Deutschland ihnen ein Leben lang oder sogar über mehrere Generationen hinweg anhaften und damit nicht flexibel sind.³⁵ Dabei spielt die Definitionshoheit oder -macht, die in der aktuellen postkolonialen Gesellschaft weiterhin dem weißen Teil der Bevölkerung zugeschrieben wird, eine große Rolle. Daher ist die laufende Auseinandersetzung mit Fremd- und Selbstbezeichnungen von großer politischer und gesellschaftlicher Relevanz.

In den vergangenen Jahrzehnten haben sich verschiedene Begrifflichkeiten etabliert. Die Begriffe „Flüchtlinge“ und „Asylberechtigte“ stehen für Menschen, die nach dem Grundgesetz und der Genfer Flüchtlingskonvention bereits einen Schutzstatus besitzen.³⁶ In der Alltagssprache wird vor allem der Begriff „Flüchtling“ verwendet. Dies ist nach der vorherigen Definition nicht immer korrekt, da häufig alle Menschen, die in Deutschland oder Europa Schutz suchen, unabhängig vom Status, so betitelt werden. Sprachlich wird das Wort für seine Ableitungssuffix „-ling“ kritisiert, da dies häufig „im Deutschen verkleinernd und teils negativ konnotiert wird (vgl. Eindringling, Schönling, Schädling etc.)“³⁷.

In dieser Arbeit wird von geflüchteten, schutzsuchenden, neuankommenden Menschen oder auch „Newcomer*innen“³⁸ gesprochen, was auch gängige Selbstbezeichnungen aus Communitys sind. Damit soll der Mensch hinter dem Begriff im Vordergrund stehen und die Tatsache, dass die Person in der Vergangenheit geflohen ist und nun neu in unserer Gesellschaft ankommt – somit eine zukunftsweisende Beschreibung. Der Begriff „Flüchtling“ wird lediglich als Teil eines direkten Zitates verwendet.

Ein weiterer amtsdeutscher Begriff, der sich stark in der Alltagssprache festgesetzt hat, lautet „Mensch mit Migrationshintergrund“. Laut dem Statistischen Bundesamt hat eine Person einen Migrationshintergrund, „wenn sie selbst oder mindestens ein Elternteil nicht mit deutscher Staatsangehörigkeit geboren wurde“³⁹. Die Journalistin Azadê Peşmen kritisiert die Ungenauigkeit des Begriffs, da unter diesem Terminus

³⁵ Vgl. **Breitbart** 2017, S.201

³⁶ **Neue Deutsche Medienmacher**: „Flüchtlinge“

³⁷ Ebd.

³⁸ **Schleyermacher** 2020

³⁹ **Statistisches Bundesamt** 2021

im alltäglichen Gebrauch Menschen zusammengefasst werden, obwohl sie unterschiedliche Diskriminierungserfahrungen machen.⁴⁰ Im Alltag, so Peşmen, würden eher „Menschen mit kurdischen, arabischen oder türkischen Eltern“⁴¹, als „Menschen mit Migrationshintergrund“ beschrieben und weniger Menschen mit Wurzeln in z.B. Polen oder Spanien.²⁵ Die Professorin Dr. phil. Fatima El-Tayeb spricht deshalb von „rassifizierten und migrantisierten“²⁶ Menschen. Dies soll verdeutlichen, dass diese Zuschreibung als Kennzeichnung von außen übergestülpt und thematisiert wird, wobei die Nachkommen, z.B. der in den 50ern und 60ern eingewanderten Menschen ja schon ihr Leben lang Teil der deutschen Gesellschaft sind und die deutsche Staatszugehörigkeit besitzen.

Dass Begrifflichkeiten über Menschen mit eigener oder familiärer Zuwanderungsgeschichte weiterhin diskutiert werden müssen und bisher noch keine Selbstbezeichnungen einheitlich akzeptiert wurden, ist symptomatisch für die bisherige Entwicklung von Deutschland als Einwanderungsland und -gesellschaft.

2.2) Deutschland auf dem Weg zur Einwanderungsgesellschaft

Einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung einer Einwanderungsgesellschaft leisteten und leisten weiterhin Initiativen, die Aufklärungs- und Öffentlichkeitsarbeit über den Zustand des deutschen Migrations- und Asylsystems, sowie über Formen und Auswirkungen von Rassismus betreiben. Während die Mehrheit der in Deutschland asylsuchenden Menschen das Warten auf Teilwerdung der Gesellschaft schweigend in Kauf nehmen (müssen), bilden sich seit den letzten drei Dekaden fortlaufend Initiativen und Proteste, um ihren Forderungen Gehör zu verschaffen. Dabei sei die Gründung von „The VOICE Refugee Forum Deutschland“ (1994), einer der ersten Initiativen von geflüchteten Menschen in einer thüringischen Unterkunft erwähnt, welche die Missstände im Asylsystem aus erster Hand aufzeigt.⁴²

Ab 2011 häuften sich bundesweit selbstorganisierte Proteste von geflüchteten und sich solidarisierenden Menschen. Sie setzen sich u.a. für die Beschleunigung der Asylanträge, für Deutschkurse nach der Ankunft, für Arbeitserlaubnisse, ein Ende von Abschiebungen, von Sammelgemeinschaftsunterkünften, sowie von der Residenzpflicht ein.⁴³ Dies sind Rechte, die im deutschen Asylsystem auch weiterhin häufig erkämpft werden müssen.

Für neuankommende Menschen verschärften sich die Bedingungen nochmals ab

40 Vgl. Peşmen 2021

41 Peşmen 2021

42 Vgl. El-Tayeb 2016, S.23

43 Vgl. RBB 24-Redaktion 2014

2015 mit dem „Sommer der Migration“ in Deutschland. Nach einer kurzen Phase der sogenannten „Willkommenskultur“ setzt die EU seit Ende 2015 größtenteils auf Abschottung und stärkere Kontrollen der Binnen- und Außengrenzen.⁴⁴ Dabei entsteht unter anderem das Abkommen mit der Türkei, dem wichtigsten Transitland für Menschen aus Syrien, Afghanistan und dem Irak und die Grenzschutzagentur Frontex wird weiter ausgebaut.⁴⁵ In Deutschland und Europa steigt zeitgleich das zivile Engagement u.a. mit der Entstehung von zivilen Seenotrettungsorganisationen im Mittelmeer sowie vielen weiteren Initiativen und Organisationen, die sich für das Ankommen und Bleiben von Menschen einsetzen.⁴⁶ Doch finden sich auch Parallelen zu den 90ern in der Häufung von rechtsradikalen und rassistischen Übergriffen auf geflüchtete Menschen, sowie auf rassifizierte Staatsbürger*innen, wie beispielsweise die Anschläge in Halle und Hanau.

Wie sich die Debatte in der deutschen Politik im Vergleich zum Ende des 20. Jahrhunderts unterscheidet, zeigt sich im Paradigmenwechsel der Bundesregierung. Lange Zeit wurde Migration in politischen Kontexten verschwiegen, ignoriert oder im Gegenteil betont, dass Deutschland kein Einwanderungsland sei.⁴⁷

Aber die Geschichte und Gegenwart zeigt: Migration ist Teil der deutschen Gesellschaft. Und das erkennt auch die Bundesregierung in den letzten Dekaden immer mehr an.⁴⁸ Der Migrationsforscher Jochen Oltmer leitet aus dem Vorgehen der Bundesregierung, „fehlende Kompetenzen und Kenntnisse im Umgang mit Migration und Integration ab, da sich dies über 4 Jahrzehnte nicht entwickeln konnte“.⁴⁹

Während in der deutschen Politik viel vom Integrations-Ansatz gesprochen wird, findet sich in Bildungs-, Kultur- und subgesellschaftlichen Räumen oft auch der Ansatz der Inklusion. Um diese Ansätze in Bezug auf Strategien des zeitgenössischen Theaters später untersuchen zu können, werden im Folgenden beide Ansätze erläutert.

44 Vgl. **Hartmann** 2017, S.317

45 Vgl. **Engler** 2019

46 Vgl. ebd.

47 **Oltmer** 2016

48 Vgl. **Hölzl** 2017, S.223

49 **Oltmer** 2016

2.2.1) Ansätze der „Integration“ und „Inklusion“ im Vergleich

„Seit 1989 wird fieberhaft nach neuen Ideen von Deutschsein geforscht, doch die Ergebnisse sind wenig beeindruckend. (...) Viel fruchtbarer wäre es, die Vielheit auf den Straßen zum Ausgangspunkt zu nehmen für eine andere Idee der deutschen Bevölkerung.“⁵⁰

Mark Terkessidis

Der Terminus „Integration“ wurde in den Erziehungswissenschaften im Rahmen der Gastarbeiterbewegung und Entwicklung der Interkulturellen Pädagogik ab den 80er Jahren geprägt.⁵¹ Im Vergleich zum vormals weitverbreiteten, politischen Wunsch der Assimilation, geht das Konzept der Integration zwar auch von einem Zentrum aus, in das es sich einzugliedern, zu integrieren gilt. Zeitgleich, so die Musikpädagogin Leonie Hundertmark, stehe dieser Ansatz eher für einen „wertschätzenden Umgang miteinander fernab von Defiziten und Problemorientierung“⁵². Der Migrationsforscher Mark Terkessidis moniert hingegen, dass der Ausgangspunkt immer die Gesellschaft sei, wie sie sein solle und nicht wie sie wirklich ist.⁵³ Des Weiteren würden jegliche Integrationspläne das „Deutschsein“ im Vordergrund stehen, statt die bestehende „Vielheit“ als Ansatz zu nehmen.⁵⁴

Seit 2006 führt die Bundesregierung Integrationsgipfel durch, aus welchem 2007 der „Nationale Integrationsplan (NIP)“ hervorging und damit erstmal die Bedeutungsoffenheit des Begriffs in Konzepte übersetzt wurde. Die Hauptpunkte belaufen sich auf den deutschen Spracherwerb, die Integration in den Arbeitsmarkt, die Gleichberechtigung von Frauen und Mädchen, sowie das Potential von kultureller Bildung.⁵⁵ Der Bildungswissenschaftler Paul Mecherli kritisiert, dass die „Integrationsvokabel“⁵⁶ kaum auf die rechtliche Integration von Migrant*innen, noch auf die politische und soziale Teilhabe eingehe oder gar politische Maßnahmen „zur aktiven Bekämpfung von Diskriminierung“⁵⁷ vorsähe. Er spricht von „Integration als Dispositiv“⁵⁸. Eine Anpassungsleistung, die nahezu ausschließlich von Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund gefordert würde und damit die „Zuschreibung von Fremdheit“ bestätige.⁵⁹

50 Terkessidis 2013, S.8

51 Vgl. Hundertmark 2020, S.163

52 Ebd.

53 Vgl. Terkessidis 2010, S.9

54 Vgl. Terkessidis 2013, S.8

55 Vgl. Bundesregierung 2007

56 Mecherli 2011

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Vgl. ebd.

Zeitgleich mit der Etablierung des Integrations-Begriffs, entwickelt sich im amerikanischen Sprachraum der Terminus „inclusion“, was als „gleichberechtigte Teilhabe“⁶⁰ verstanden wird. Mit der 2008 in Kraft getretenen UN-Behindertenrechtskonvention war der Terminus vor allem für den Umgang mit Menschen mit Behinderungen bezüglich gesellschaftlicher Teilhabe in Gebrauch. Über die Jahre erweiterte sich der Ansatz der Inklusion im Hinblick auf alle Diskriminierungsdimensionen mit dem Ziel des Abbaus von Bildungsbarrieren und sozialer Ungleichheit.⁶¹ Das Potential des inklusiven Ansatzes findet sich wie Terkessidis es formuliert, in der Vielheit, die als Ausgangspunkt fungiert.⁶²

Eine inklusive Gesellschaft kann funktionieren, wenn die politische Vision nicht nur die Migrationsgesellschaft, sondern eben diese Vielheit der Gesellschaft anerkennt, jedem Menschen die gleichen Rechte zustehen und sich somit jede*r als aktiver und selbstbestimmter Teil der Gesellschaft sehen kann. Eine gleichberechtigte Migrationsgesellschaft in Deutschland ist noch nicht erkennbar und der Weg dorthin findet kleinschrittig statt. Solange dies gesamtgesellschaftlich nicht die Realität darstellt, wird ein inklusives Miteinander in subgesellschaftlichen Räumen ausprobiert. Theaterräume können dazu gezählt werden und lassen sich dennoch nicht verallgemeinern, da jede Institution und jedes Projekt eigene Ansätze verfolgt. Eine praxisorientierte Betrachtung von Strategien im Theater zur Thematik Migration und Flucht folgt in Kapitel 4 und 5. Zunächst findet eine Darlegung der Auseinandersetzung mit Flucht in der derzeitigen Theaterlandschaft statt, sowie die historische Betrachtung des (post-) migrantischen Theaters in Deutschland.

3) Flucht und Theater

Die Thematisierung von Flucht, Ankommen und Bleiben im Theater sei kein Phänomen der Gegenwart, so die beiden Literaturwissenschaftlerinnen Vogel und Menke, sondern schon in den Anfängen des europäischen, antiken Theaters zu entdecken.⁶³ Theater kann nie isoliert, sondern nur als Teil gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen stattfinden. Es erscheint also unumgänglich die Thematik Flucht, insbesondere seit 2014/15, wieder im zeitgenössischen europäischen Theater auf den Bühnen zu verhandeln. Neben thematisch angepassten Spielplänen und Festivals, initiierten und unterstützten Theater bundesweit ein breites Spektrum an Begegnungs- und Gestaltungsaktivitäten für neuangekommene Menschen, wie Welcome-/Sprach-Cafés,

60 **Duden:** „Inklusion“

61 Vgl. **Hundertmark** 2020, S.164

62 Vgl. **Terkessidis** 2013, S.8

63 **Menke, Vogel** 2018, S.9

Spielclubs, Lots*innen-Programme u.a. für Ämterbesuche, Workshops, Publikums-gespräche, kostenlosen Kartenkontingenten und vieles mehr.⁶⁴

Das Theater als Institution, welches innerhalb eines politischen Systems wirkt, kann sich als politischer Akteur einbringen. Dieser Möglichkeit „weg von ästhetischen Positionierungen (...) hin zur sozialen Intervention“⁶⁵ folgten viele Theaterhäuser mit Solidarität und Öffnung des Hauses.

Während die Räumlichkeiten des Kampnagels Hamburg und Festspielhauses Hellerau „teilweise als Flüchtlingsunterkunft umfunktioniert“⁶⁶ wurden, engagierte sich die Intendantin des Maxim Gorki Theaters Shermin Langhoff für die aktive Unterstützung von Initiativen und Netzwerken für Geflüchtete, sowie für die Antragsstellung von Visa und Arbeitserlaubnissen, die man als Institution tätigen könne.⁶⁷

Die vermehrte Zusammenarbeit mit geflüchteten Theatermacher*innen an deutschen Theaterhäusern wird in Kapitel 4 genauer erläutert.

Während u.a. die Theaterszene mit verschiedenen Strategien auf die steigende Zahl von geflüchteten Menschen reagiert, schätzt auch die Bundesregierung im Laufe des neuen Jahrhunderts das Potential der Kulturpolitik im Hinblick auf Migrationsfragen als zunehmend wichtiger ein. Bereits im Integrationsplan 2007, sowie im seit 2012 verfolgten Aktionsplan Integration wird die Kulturelle Bildung immer mehr als ein Integration-Schlüssel angesehen und gefördert: „Unsere Gesellschaft wird immer stärker von Migration geprägt. Kulturelle Bildung kann eine wichtige Rolle dabei spielen, dass wir als heterogene, ethnisch vielfältige Gesellschaft zusammenwachsen.“⁶⁸

Dabei stellt sich allerdings die Frage wem Zugang zu kulturellen Einrichtungen und Projekten ermöglicht wird und wie Zugangs-Barrieren abgebaut werden können. Denn kulturelle Bildung setzt kulturelle Teilhabe voraus. Dies wird in den folgenden Kapiteln beleuchtet, um später mit der Kategorie „Zugang“ in der Analyse weiterarbeiten zu können.

64 Vgl. **Nachtkritik-Redaktion** 2016

65 **Nachtkritik-Redaktion** 2016.

66 **Diesselhorst** 2018

67 Vgl. Ebd.

68 **Bundesregierung** 2014

3.1) Kulturelle Bildung und Teilhabe

„Teilhabe als Menschenrecht ist eng verbunden mit dem Diskriminierungsverbot, das seinerseits in enger Wechselwirkung mit Inklusion als menschenrechtlichem Grundsatz und der menschenrechtlich gebotenen Anerkennung von Vielfalt steht. Es geht um die Möglichkeit, in allen Bereichen menschlichen Lebens dabei sein und mitgestalten zu können.“⁶⁹

Beate Rudolf

Kulturelle Bildung, als Überbegriff für theater-, musik- und kunstpädagogische Angebote, richtet sich an junge Menschen im Alter von 6 bis 27 Jahren und ist in Deutschland im Grundgesetz verankert.⁷⁰ Der Staat ist dazu verpflichtet allen Bürger*innen diskriminierungsfreien Zugang zur Kultur zu gewährleisten und dadurch eine Kulturelle Teilhabe zu garantieren.⁷¹ In den dafür notwendigen Bildungsprozessen werden „ästhetische Erfahrungen, die bei eigener künstlerischer Aktivität ebenso wie aktive Rezeption möglich sind“⁷², vermittelt.

In den vormals erwähnten Integrations-Plänen der Bundesregierung erkennt die Politik Kunst und Kultur in ihrer Brückenfunktion für den kulturellen Dialog an und markiert im aktuellen Bericht der Kommission „Integrationsfähigkeit“ die Wichtigkeit der „diversitätssensible(n) Ausrichtung von kulturellen Bildungsinstitutionen und -prozessen“⁷³.

Ab Beginn des 21. Jahrhunderts beschäftigten sich Wissenschaftler*innen vermehrt mit Migration in Deutschland, aber lange Zeit nicht speziell im Zusammenhang mit gesellschaftlicher und kultureller Teilhabe.⁷⁴

Beim 1. Interkulturbarometer, 2011 durchgeführt vom Zentrum für Kulturforschung, erfolgten erstmals repräsentative Bevölkerungsumfragen mit dem Ziel „verlässliche Zahlen über die kulturellen und künstlerischen Prozesse einer Einwanderungsgesellschaft, sowie die kulturelle Partizipation (...) der Menschen mit und ohne Zuwanderungsgeschichte“⁷⁵ zu erhalten. Zusammenfassend und aufbauend auf der „Sinus-Migranten-Milieu-Studie“ aus dem Jahre 2007 wird klar, dass mehrere soziale Faktoren wie z.B. Familienhintergrund und Bildung eine Rolle bei der Wahrnehmung und beim Handeln als Teil der Gesellschaft eine Rolle spielen, als nur der reine Migrationshintergrund.⁷⁶

69 Rudolf 2017, S.37

70 Witte 2003, S.170-171

71 Vgl. ebd.

72 Maedler, Witt 2020

73 Bundesregierung 2021

74 Vgl. Keuchel 2011, S.22

75 Keuchel 2015

76 Vgl. Keuchel 2015

Im Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die Newcomer*innen und migrantisierte Menschen in der weißen Mehrheitsgesellschaft prägen, lassen sich aus der Studie potenzielle Ansätze für eine offene Theaterlandschaft herauslesen. Während die erste Migrant*innen-Generation vor allem an Vermittlungsangeboten und Informationsmedien in der eigenen Sprache interessiert ist, fordern die späteren Generationen mehr hybride Kulturangebote aus deutschen und verschiedenen „typischen Migrant*innenherkunftsländern“⁷⁷ und eine stärkere Kooperation mit Migrant*innen in Planungsprozessen, sowie mit Migrant*innen-Selbstorganisationen. Kulturelle Bildung mit einer stärkeren Einbindung von Künstler*innen bzw. Kunstwerken aus den Zuwanderungs-Herkunftsländern wird als wichtige Maßnahmen zur „potenziell erfolgreicheren migrantischen Zielgruppenansprache“⁷⁸ gefordert. Ebenfalls aus der Studie erkennbar ist, dass Menschen ohne Zuwanderungsgeschichte sich vermehrt für Kunst aus dem angloamerikanischen Raum interessieren. Es wäre im Rahmen der Förderung von kultureller Vielfalt also auch ein Zugewinn „die deutschstämmigen Bevölkerungsgruppen mit Kunst aus anderen Kulturräumen typischer Migrant*innenherkunftsländer vertraut zu machen“⁷⁹. Generell ist der Wunsch unter allen Teilnehmenden nach mehr Partizipation und Raum für menschliche Begegnungen in der Kunst sehr groß.⁸⁰

Mit dem Potential der kulturellen Teilhabe eine steigende gesellschaftliche und politische Teilhabe aller zu bewirken, scheint es also unumgänglich sich mit aktuellen Entwicklungen in Bezug auf Diversität im Theater auseinanderzusetzen. Mit diesen Erkenntnissen kann in der späteren Analyse der Umgang mit Repräsentation und Zugang speziell in der Zusammenarbeit mit geflüchteten Menschen in Theaterprojekten beleuchtet werden.

77 Keuchel 2015

78 Keuchel 2015

79 Ebd.

80 Ebd.

3.2) Theater als weiße⁸¹ Institution

„Es wäre weltfremd zu glauben, man könne die Einwanderer ganz einfach einfügen in die bestehenden Strukturen. Staatliche oder durch staatliche Gelder finanzierte Institutionen – damit sind Ämter ebenso gemeint wie kommunale Unternehmen, Museen, Bibliotheken und Erziehungseinrichtungen - werden sich verändern müssen, um der zunehmenden Vielfalt gerecht zu werden. Dieser Wandel ist eine Überlebensaufgabe geworden.“⁸²

Mark Terkessidis

Im Hinblick auf die Zusammenarbeit mit geflüchteten Menschen und der Thematisierung von Flucht im Theater, wird nun der aktuelle Zustand der zeitgenössischen Theaterlandschaft auf Diskriminierungsfreiheit und Heterogenität untersucht.

Während u.a. Karin Beier in den Jahren ihrer Intendanz 2007-2014 am Schauspiel Köln im Ensemble aktiv eine Diversität herstellt, fällt bis heute an Stadt- und Staatstheatern im bundesweiten Vergleich auf, dass sowohl die Ensembles als auch die Belegschaft größtenteils weiß sind. Sieht man hingegen den Anteil von Menschen mit Migrationshintergrund in der Bevölkerung Deutschlands, welcher laut Statistischem Bundesamt 2020 fast 26%⁸³ beträgt, plus Menschen of Color, die vielleicht nicht unter die Definition fallen, stellt sich die Frage, wieso die Kulturbetriebe, insbesondere die Schauspielensembles nicht diverser aufgestellt sind.

Beier ordnet ihr Vorgehen wie folgt ein:

„Es ist absurd, dass so viele Theater den Anspruch haben, sich damit (Anm. d. A.: Migration) auseinander zu setzen, dass sich das aber auf der Bühne so wenig widerspiegelt. Deshalb habe ich nach Schauspielern mit Migrationshintergrund gesucht. Im Moment stürzen sich die Medien sehr darauf. Ich fände es schön, wenn das irgendwann eine Selbstverständlichkeit würde.“⁸⁴

Das Vermittlungs- und Besetzungswesen von Schauspielenden geschieht meist nach dem Prinzip der Normalitätserwartung „des*der weißen Schauspieler*in“ ab und ändert sich nur langsam in den letzten Jahren, wie die Theaterwissenschaftlerin Hanna Voss 2017 in ihrer Untersuchung der ZAV-Künstlervermittlung erkennt.⁸⁵ Es steige

81 In der mehrheitlich weißen Gesellschaft herrschen, durch die historisch entwickelte koloniale Weltsicht, Machtverhältnisse zwischen weißen und Schwarzen Menschen. Die politischen Begriffe Schwarz und weiß beziehen sich dabei nicht auf Hautfarben, sondern auf die sozialen Positionen und unterschiedlichen Privilegien. Schwarz wird großgeschrieben, da es die Form der Selbstbezeichnung ist. Weißsein ist hingegen „eine analytische Kategorie und keine Selbstbezeichnung von Weißen“ (Amjahid 2021, S.11), weshalb es klein geschrieben wird. Eine gängige Selbstbezeichnung von Menschen, die, aufgrund ihres Phänotypus, häufig nicht als autochthone Deutsche beschrieben werden, ist „Black, indigenous and People of Color (BIPoC)“. (vgl. **Neue Deutsche Medienmacher**: „People of Color (Poc)“)

82 Terkessidis 2013, S.8

83 Vgl. Statistisches Bundesamt 2021

84 Keim 2007

85 Voss 2017, S.127

die Nachfrage nach sogenannten „ethnischen Schauspieler/innen“⁸⁶ in Festengagements, statt wie zuvor meist in Gastverträgen. Hierbei können sich die Gründe für die steigende Nachfrage massiv unterscheiden. Werden migrantisierte und rassifizierte Menschen stärker gefragt für stereotype Besetzungen oder besteht tatsächlich der Wunsch nach Diversität und Austausch?

Bei der Einstellung der Mitarbeitenden an Theaterhäusern und bei der Auswahl von Auszubildenden an Theaterschulen zeigt sich das Phänomen des „Tokenism“. Dies beschreibt die Theaterwissenschaftler*in Azadeh Sharifi wie folgt: „eine (un-)bewusste Praxis im Umgang mit Minoritäten oder von Diskriminierung Betroffenen durch Anstellung, Beförderung und Aufnahme nur in einer beschränkten Zahl.“⁸⁷

Damit fungieren einzelne Personen of Color als Vertreter*in einer Minderheit, womit sich die Institution im Hinblick auf Diversität brüsten kann. Die einzelne Person kann jedoch kaum ihre Perspektive als Angehörige einer Minderheit in der weißen Mehrheitsgesellschaft allumfassend einfließen lassen. Eben diese alternativen Perspektiven im Gegensatz zur weißen Betrachtungsweise fordert die Regisseurin of Color Anta Helena Recke an deutschen Theaterhäusern. Sie kommt während ihres Engagements an den Münchenern Kammerspielen zu der Erkenntnis, dass weiße Beteiligte am Theater sich auch meist ein potenziell weißes Publikum imaginieren und so die Reproduktion von Rassismen und kolonialen Bildern immer wieder direkt oder indirekt ihren Weg auf und hinter die Bühne findet.⁸⁸ Dieser Zustand der Theaterlandschaft implizierte auch die Gründung der Initiative „Bühnenwatch“ (2011). Mit Störaktionen und Aufklärungsarbeit ging der Zusammenschluss von mehreren Berliner Kunstschaffenden gegen die Reproduktion von Rassismen bspw. durch Blackfacing auf der Bühne vor.⁸⁹

Eine Möglichkeit, um eine diversere Belegschaft im Theater zu repräsentieren, sah die damalige Intendantin Karin Beier des Schauspiel Köln in einer „Migrantenquote“. Sie selbst engagierte internationale und postmigrantische Schauspieler*innen ohne dies explizit in ihren Stücken zu thematisieren. Stattdessen fokussierte sie sich auf das Abbilden der Gesellschaft im Ensemble.⁹⁰ Eine solche Quote könne zwar „bestenfalls zum Aufbrechen von Stereotypen, die das Aussehen und die Sprache betreffen“⁹¹ führen sowie langfristig eine Vielschichtigkeit, der auf der Bühne zu verhandelten Themen fördern, so Besenius. Allerdings bestehe gleichzeitig, durch die

86 Voss 2017, S.130

87 Sharifi 2018a

88 Vgl. Recke 2018, S.53

89 Vgl. Diesselhorst 2018

90 Vgl. Keim 2007

91 Besenius 2017, S.229

Betonung der Differenz, die Gefahr einer verstärkten „Trennung von Nicht-Migrant_innen und Migrant_innen“⁹² und ebenso intern einer Erhöhung des Konkurrenzkampfes und Druckes.

Neben individuellen Bestrebungen für mehr Diversität entwickelten sich auch politische Errungenschaften, wie das 2006 verabschiedete Allgemeine Antidiskriminierungsgesetz. Das Gesetz untersagt, neben fünf weiteren Diskriminierungs-Kategorien, die Benachteiligung im Arbeitsleben aufgrund von ethnischer Herkunft, Hautfarbe und „Rasse“⁹³. Die Diversity- und Gender-Wissenschaftlerin Gabriele Rosenstreich moniert allerdings, dass Diskriminierung nicht intentional, sondern vorrangig strukturell begründet sei.⁹⁴ Statt vieler weiterer Gesetze oder einer „Migrantenquote“ sei eine Auseinandersetzung mit der eigenen Machtposition und dem damit einhergehenden Diskriminierungspotential notwendig. Erst dann könne sich die antidiskriminierende Einstellung auch in der Praxis niederschlagen.⁹⁵ Diese These stützt auch die Intendantin des Maxim Gorki Theaters Shermin Langhoff. Sie ist der Meinung, dass erst die gemeinsame Auseinandersetzung und der Perspektivwechsel zur Öffnung und diskriminierungsfreien kulturellen Teilhabe führen können.⁹⁶

Mit der Forderung nach mehr Auseinandersetzung und Aufklärungsarbeit von Bündnissen wie „Bühnenwatch“ wurde die Debatte um Rassismus im Theater in der letzten Dekade stärker und die Tendenz zu mehr Künstler*innen of Color an Institutionen nahm zu.⁹⁷ Dennoch entstehen in der Freien Szene „Arbeiten aus Schwarzer Perspektive“⁹⁸, die weiterhin „mehr Anerkennung und größere Sichtbarkeit einfordern“⁹⁹. Gleichzeitig wächst das Selbstverständnis, sich den Raum zu nehmen.

In der letzten Dekade kann man also eine mäßige Entwicklung von Inhalten und Perspektiven in Stücktexten wahrnehmen, die das Thema Migration „narrativ beschreiben und ideologiekritisch reflektieren“¹⁰⁰, was Langhoff 2011 in einem Interview noch als fehlend bemängelte. Beispielhafte Bühnen, welche vielschichtige Perspektiven in ihren Stückinhalten vermitteln sind z.B. das Ballhaus Naunynstraße und das Maxim Gorki Theater, welche auch beide unter der Leitung von Shermin Langhoff standen oder aktuell noch stehen. Diese beiden Theaterhäuser bezeichnen sich als

92 Besenius 2017, S.229

93 Dieser Begriff wurde in seiner Bedeutung schon mehrfach widerlegt, sollte aus rassistischen Gründen vermieden werden und existiert aber weiterhin in vielen deutschen Gesetzestexten, wie z.B. dem Grundgesetz. Der Englische gebräuchliche Begriff „race“ wird dem deutschen R. häufig gleichgesetzt, doch bedeutet die Übersetzung eigentlich „Herkunft/Ethnizität“. (vgl. **Neue Deutsche Medienmacher**: „Rasse“)

94 Vgl. **Aktas (u.a.)** 2020

95 Vgl. ebd.

96 Vgl. **Langhoff** 2011

97 Vgl. **Dede Ayivi** 2018, S.78

98 **Dede Ayivi** 2018, S.76

99 Ebd.

100 **Langhoff** 2011

postmigrantisches Theater. Was genau darunter zu verstehen ist und inwieweit Schlüsse aus dieser Bewegung für Theater und Flucht gezogen werden können, folgt im kommenden Kapitel.

3.3) Postmigrantisches Theater

„Das Theater der Dritten Generation erzählt nicht über die Flucht, sondern von ihren Folgen; Mitleid mit Fluchtgeschichten und Gastarbeiter_innenerzählungen waren gestern. Verfremdung, Irritation und das Brechen der Erwartungshaltung des Publikums sind die neuen Methoden des postmigrantischen Theaters.“¹⁰¹

Azelia Gülüm Opak

In der Off-Szene organisierten sich ab den 60er/70er- Jahren einige Theatergruppen von zugewanderten Theatermacher*innen, meist in der Sprache des Herkunftslandes. Durch fehlende Förderung und bestehende Barrieren zum Zugang der Infrastruktur der deutschen Theaterszene, etablierte sich eine parallele Theaterwelt der migrierten Künstler*innen in der freien Szene.¹⁰² Zum einen wurde der „Weg zur Professionalisierung“¹⁰³, so Shariffi, erschwert und zum anderen ihre Kunst meist als „migrantisch“ gelabelt. Damit fand qualitativ eine Gleichsetzung mit dem „Amateur-/Laien- Theater“ statt.¹⁰⁴ „Zwischen Amateurtheater und professionellem Theater besteht in Deutschland aber traditionell eine scharfe Trennung.“¹⁰⁵, so Warstat. Mit diesem Label wurde migrantische Kunst somit häufig abgewertet.

Es entwickelten sich zwar Häuser wie das ehemals freie türkische Arkadaş-Theater, welches später die Bühne der Kulturen in Köln wurde, das Theater an der Ruhr in Mülheim oder das Türkische Theater Tiyatrom in Berlin, welche auf Diversität und internationale Zusammenarbeit aufbauten.¹⁰⁶ Doch Sharifi benennt die Festsetzung des Bildes des „migrantischen Theaters“, das sich nur an bestimmte Communities richte, als bestehende Wahrnehmung und damit als anhaltendes Problem in der Theaterlandschaft.¹⁰⁷

101 **Opak** 2017, S.333

102 Vgl. **Sharifi** 2011, S.35

103 **Sharifi** 2011, S.36

104 Vgl. **Sharifi** 2018, S.63

105 **Warstat** 2017, S.28

106 Vgl. **Warstat** 2017, S.28/29

107 **Sharifi** 2018, S.63

Die Eröffnung 2008 des Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg unter dem Titel „Postmigrantisches Theater“ stellte somit einen großen Schritt in Richtung Anerkennung und Akzeptanz für migrantische und migrantisierte Theatermacher*innen dar, welche nun an einem staatlich geförderten Haus wirken konnten.

Das Selbstverständnis des postmigrantischen Theaters kann als Antwort auf das Konzept der Integration verstanden werden. Es wird nicht „eine einzelne Gruppe als Randphänomen problematisiert und deren Eingliederung gefordert, sondern die Wirklichkeit einer modernen diversen Gesellschaft gilt als Tatsache.“¹⁰⁸ Die Vorsilbe „post-“ signalisiert eine „Bewegung der Ablösung von den migrantischen Herkunftsmilieus“¹⁰⁹ sowie den damit einhergehenden Identitätszuschreibungen. In den Worten Shermin Langhoffs ist das Anliegen der künstlerischen Arbeit am Ballhaus Naunynstraße die „Desintegration“¹¹⁰. Theater müsse Vielfalt, individuelle Wahrnehmung und autarke Ausdrucksformen fördern, so Langhoff. Dies zeigt sich in einer heterogenen Zusammensetzung aller Beteiligten sowie im heterogenen Publikum, welches die „soziale Struktur Kreuzbergs“ widerspiegle.¹¹¹

Zur Gründung des Produktionshauses kamen dennoch kritische Stimmen auf, welche das postmigrantische Theater als eine Parallelgesellschaft in der Theaterszene betitelten.¹¹² Doch diese Kritik lässt sich mit den Argumenten des postmigrantischen Theaters, sowie der bis dahin existierenden Marginalisierung migrantischer Theatergruppen, widerlegen. In Langhoffs Worten: „Wir machen keine Folklore, sondern feiern Transkulturalität, da wird niemand ausgeschlossen.“¹¹³ Diesen Ansatz führt Langhoff seit 2013 am Maxim Gorki Theater fort.

Was lässt sich aus dem Ansatz des postmigrantischen Theaters für den Umgang mit Flucht im Theater erschließen? Kann eine Zusammenarbeit beide Bewegungen stärken oder widersprechen sich die Ansätze?

Die grundlegenden Unterschiede sind die Zugehörigkeiten zur Gesellschaft sowie die Geschichten, die erzählt werden wollen. Während Theater mit oder von Newcomer*innen häufig stärker die Auseinandersetzungen mit der Herkunftskultur und -tradition sowie der Erfahrung der Migration und des Ankommens suchen, versucht das postmigrantische Theater genau das zu umgehen.¹¹⁴

108 Von Stosch 2017, S. 341

109 Warstat 2017, S.29

110 Langhoff 2011

111 Vgl. ebd.

112 Sharifi 2018, S.64

113 Langhoff 2011

114 Vgl. Sharifi 2011, S.43

Am Beispiel vom Ballhaus Naunynstraße zeigt sich, postmigrantische Stücke verhandeln häufig den Schwerpunkt Migration und Identität, doch besteht dabei der Anspruch „universelle Geschichten zu erzählen“¹¹⁵ und weder die Teilnehmenden auf ihre eigene oder die Einwanderungsgeschichte ihrer Eltern zu reduzieren. Ebenso ist der Anspruch an die Zuschauer*innen, dass diese „nicht mitleiden, sondern nachdenken und dabei bewusst bleiben“¹¹⁶.

Postmigrantisches Theater zeichnete bisher meist ein europäisches Bild ab, da sich die Herkunftsländer der Vorfahren größtenteils in Europa befinden. Die aktuellen Fluchtbewegungen hingegen finden am stärksten im außereuropäischen Raum statt und so hält nun eine Betrachtung von Europas Außen(-grenzen) Einzug auf die Bühnen.¹¹⁷ Die dramaturgischen Erfahrungen des postmigrantischen Theaters im Umgang mit Diskriminierung, Rassismus und Kolonialismus können eine Basis und Bereicherung für die Arbeit mit Newcomer*innen im Theater darstellen.¹¹⁸ Es finden schon sensible und reflektierte Auseinandersetzungen im postmigrantischen Theater mit diesen Thematiken statt, aus denen wichtige Schlüsse gezogen werden können. Das postmigrantisches Theater bedient sich dabei häufig der Methoden des dokumentarischen, biografischen oder Recherche-Theaters, welches ebenso im Kontext Flucht im Theater Einzug erhält. (vgl. Kapitel 4)

Die aktuelle Entwicklung zeigt, dass das postmigrantisches Theater sich mit derzeitigen Migrationsbewegungen solidarisiert, darauf reagiert und die Komplexität dahinter auf den Bühnen verhandelt.

Die öffentliche Aufmerksamkeit verlagerte sich in den letzten Jahren allerdings stark von deutschen BIPoC zu geflüchteten Menschen allgemein sowie im Theater.¹¹⁹ Dies zeigt sich neben den Medienberichten auch in Förderprogrammen. Die deutsche Regisseurin of color Simone Dede Ayivi moniert, dass sie eine stärkere Förderung von Projekten mit Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent, besonders im Kontext Flucht, im Vergleich zu Projekten mit afrodeutschen Künstler*innen wahrnehme.¹²⁰ Doch „Schwarze Perspektive ist nicht gleich Schwarze Perspektive“¹²¹, so Dede Ayivi. Während die eine marginalisierte Gruppe in der weißen, deutschen Mehrheitsgesellschaft lebt, sind afrikanische Künstler*innen zu Gast oder neu angekommen in der Gesellschaft. Dabei treffen verschiedene Diskurse und Forderungen aufeinander. Wichtig sei also, dass parallel daran gearbeitet wird afrodeutschen oder anders

115 Sharifi 2011, S.39

116 Opak 2017, S.333

117 Warstat 2017, S.36

118 Vgl. Warstat 2017, S.33

119 Vgl. Warstat 2017, S.33

120 Vgl. Dede Ayivi 2018, S.77

121 Dede Ayivi 2018, S.78

marginalisierten Gruppen aus dem Inland ebenso eine Bühne zu bieten.¹²² Ideal wären Förderungen für jegliche Projekte zum Thema Diversität und dabei im Blick zu behalten, was Diversität in der deutschen Gesellschaft bedeutet. Das Bild von der weißen Mehrheitsgesellschaft müsse mit dem einer diversen Gesellschaft erneuert werden, so Ayivi.¹²³

Diese Entwicklung schließt jedoch keine Kooperation beider Gruppen aus, sondern verstärkt nochmals die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit einer postmigrantischen Einwanderungsgesellschaft. In Kapitel 4 werden verschiedene Strategien des postmigrantischen Theaters vorgestellt.

In dieser Debatte sprechen Theater und Medien häufig von interkulturellem Theater. Langhoff bezieht sich hingegen auf die Transkulturalität. Der Ausgangspunkt stellt in beiden Fällen eine Zusammenarbeit von Menschen mit vermeintlich unterschiedlichen kulturellen Hintergründen oder dem Einbeziehen von verschiedenen Theatertraditionen dar.¹²⁴ Die genauen Entwicklungen und Unterschiede dieser beiden Ansätze werden im Folgenden erläutert.

3.4) Interkulturelles und transkulturelles Theater

„Denn im Gegensatz zu multikultureller Gesellschaft wird kaum einmal von interkultureller Gesellschaft gesprochen: Interkultur ist eben kein utopischer Entwurf, sondern eine Handlungsregel. (...) Nicht die Unterschiedlichkeit der Kulturen oder der gegenseitige Respekt stehen im Vordergrund – es heißt nicht Interkulturen, sondern Interkultur, also Kultur-im-Zwischen.“¹²⁵

Mark Terkessidis

Der Journalist Mark Terkessidis veröffentlichte 2010 sein Werk „Interkultur“, in welchem er den Zustand der Einwanderungsgesellschaft kritisch untersucht und das Programm „Interkultur“ als zukunftsweisendes Konzept vorschlägt.

Das Präfix „Inter-“ bedeutet aus dem Lateinischen übersetzt so viel wie „zwischen, unter“¹²⁶. Der Ansatz des interkulturellen Theaters spielt sich also zwischen den Kulturen ab und geht dabei „von gegeneinander abgeschlossenen und unterscheidbaren Kulturen aus“¹²⁷, die auf der Bühne aufeinandertreffen. Während Terkessidis in der Interkultur ein Gesellschaftsmodell sieht, dass das Konzept der „Integration“ ablösen sollte, moniert der Theaterwissenschaftler Günther Heeg, dass die Ergebnisse des

122 Vgl. **Dede Ayivi** 2018, S.78

123 Vgl. **Dede Ayivi** 2018, S.79

124 Vgl. **Heeg** 2017, S.41

125 **Terkessidis** 2013, S.10

126 **Duden**: „Inter-“

127 **Heeg** 2017a, S.236

interkulturalistischen Weltbildes Konzepte von kultureller Identität und Integration seien.¹²⁸

Heeg veröffentlichte 2017 die Monografie „Das Transkulturelle Theater“, in dem er die Weiterentwicklung des interkulturellen Theateransatzes im transkulturellen Theater beleuchtet und dieses als „Theater im Werden“¹²⁹ bezeichnet.

Wie sich schon im vorherigen Kapitel zeigt, löste das Konzept der Integration die Assimilation ab und in aktuellen Entwicklungen wird vermehrt der inklusive Ansatz gefordert. Es zeichnet sich eine Veränderung der Wahrnehmung in der Gesellschaft ab. Der Interkulturalismus löst den Multikulturalismus ab und der nächste Schritt der Einwanderungsgesellschaft wäre der Transkulturalismus. Diese Prozesse passieren langsam und doch stetig, wie sich auch die Migrationsgesellschaft in kleinen Schritten entwickelt. (vgl. Kapitel 2)

Die Basis dieser Debatte findet sich in der Entwicklung eines Staatensystems im 18. Jahrhundert. Damit fand auch das Konzept von „Nationalkulturen“, wie Heeg sie nennt oder laut Terkessidis: „Ethnizitäten“¹³⁰, Einzug. Dessen Ideen erscheinen durch die Geschichte der Migration sowie der Globalisierung jedoch obsolet.¹³¹ Stattdessen können sie als Konstrukte verstanden werden, welche „einer Realität divergierender Kräfte unterschiedlicher politischer, sozialer, religiöser Bewegungen und ethnischer Gruppierungen Einhalt gebieten sollten.“¹³²

Kulturelle Lebenswelten entsprächen vielmehr Hybriden, so Heeg. Auch Shermin Langhoff vertritt diesen Ansatz:

„Kein Mensch, den ich kenne, gehört einem einzigen, geschlossenen Kulturraum an. Unser wirkliches Leben ist schon längst transkulturell und translokal, und zwar jenseits von Herkunft. Uns ist es vielmehr ein Anliegen, die Selbstverständlichkeit von Hybridität und Transkulturalität zu feiern und durchzusetzen.“¹³³

Das transkulturelle Theater (lat. trans- „jenseits, über“¹³⁴) hat seinen Ansatz stärker in der Suche nach dem Fremden in der vermeintlich eigenen Kultur. Statt voneinander unabhängigen Entitäten, die aufeinandertreffen, betrachtet die transkulturelle Welt-sicht Kulturen als nicht trennbar und sieht eine Verbindung und Vermischung vor.¹³⁵

128 Vgl. Heeg 2017a, S.237

129 Heeg 2017, S.14

130 Terkessidis 2013, S.119

131 Heeg 2017, S.39

132 Heeg 2017, S.40

133 Langhoff 2011

134 Duden: „Trans-“

135 Vgl. Heeg 2017a, S.239-240

Der Begriff der Transkulturalität wurde in den 1990er Jahren vom Philosophen Wolfgang Ivers eingeführt und erhält in den letzten Jahren im Zuge von Migrationsdebatten einen erneuten Aufschwung.¹³⁶

Im Vergleich dieser beiden Konzepte lässt sich erkennen, dass Terkessidis und Heeg in vielen Ansichten übereinstimmen, das transkulturelle Theater aber einen Schritt weiter geht. Laut Heeg sei der Anspruch des transkulturellen Theaters eine theoretische Auseinandersetzung mit der Praxis, was eine reine Collagierung verschiedener Theatertraditionen weiterführe.¹³⁷ Aus der transkulturellen Perspektive stünden sich im interkulturellen Theater die Kultur der Fremden und die (vermeintlich) eigene Kultur gegenüber und so bestehe das Risiko „Othering“ zu betreiben, das vermeintlich Fremde als anders zu markieren.¹³⁸ In der Zusammenarbeit birgt dies die Gefahr der Grenzziehung statt einer Suche nach Gemeinsamkeiten. Da, so Heeg, interkulturell gesehen alles was von außen kommt fremd sei und innerhalb des Eigenen nichts Fremdes existiere, entstehe eine Exterritorialisierung des Fremden.¹³⁹ In der Theaterarbeit mit migrantisierten oder geflüchteten Menschen könne das zur Exotisierung, zur Betonung der vermeintlichen Andersartigkeit, in ihrer Darstellung führen.¹⁴⁰

Diese Problematiken finden sich in einer langen Tradition des westlichen interkulturellen Theaters wider, welches z.B. Theatermacher*innen wie Peter Brook oder Ariane Mnouchkine unter dem Einfluss verschiedenster Theaterformen diverser außereuropäischer Herkünfte durchführten.¹⁴¹ Zusätzlich zur genannten Problematik der Exotisierung wächst in der Praxis des interkulturellen Theaters der Hang zur Einverleibung der Theaterpraktiken in die westliche Kultur, was als Kulturelle Aneignung bezeichnet wird.¹⁴² Ein bedeutender Kritiker des interkulturellen Theaters ist Rustom Bharucha, ein Theatermacher aus Indien, welcher „jeden Interkulturalismus als kulturellen Kolonialismus des Westens verurteilt“¹⁴³.

Sharifi zieht in Bezug auf die deutsche Theaterszene den Vergleich zwischen deutschen Theatermacher*innen, die sich außereuropäische Theaterpraktiken aneigneten und für das deutsche Publikum adaptierten und dafür gefeiert wurden.¹⁴⁴ (Post-) Migrantische Theatermacher*innen, die im Grunde den gleichen Ansatz nur mit Theaterformen aus ihren Herkunftsländern betrieben, wurden stattdessen häufig unter

136 Vgl. **Hartmann** 2017, S.317

137 Vgl. **Heeg** 2017, S.15

138 **Heeg** 2017a, S. 236

139 Vgl. **Heeg** 2017a, S.237

140 Vgl. **Heeg** 2017a, S.237

141 **Sharifi** 2018, S.65

142 Vgl. ebd.

143 **Heeg** 2017, S. 38

144 Vgl. **Sharifi** 2018, S. 65

dem Label „volkstümliches/Community- Theater“ ausgegrenzt.¹⁴⁵

In der Zusammenarbeit von Theatermacher*innen verschiedener kultureller Hintergründe, sowie der Miteinbeziehung verschiedener Theatertraditionen herrschen aufgrund der postkolonial geprägten Welt hegemoniale Strukturen. Es ist fraglich, ob diese Machtstrukturen im Theater aufgebrochen werden können, oder ob nicht immer die Gefahr der Reproduktion eben dieser Strukturen sowohl im Arbeitsprozess als auch auf der Bühne, besteht. Dieses Spannungsverhältnis wird in Kapitel 4 und 5 unter der Analysekategorie „Nachhaltigkeit“ genauer betrachtet und diskutiert.

Im Europäischen Vergleich scheint Deutschlands Asylsystem eine Vorreiterrolle einzunehmen und größere Aufnahmebereitschaft zu signalisieren, als dies in anderen Staaten der Fall ist. Dennoch überwiegt in vielen Teilen die Politik der Abschottung und Abschiebungen. (vgl. Kapitel 2) In der deutschen Theaterlandschaft sind in Bezug auf Diversität sowie der Auseinandersetzung mit postkolonialer Theorie und Politik noch einige Schritte zu gehen. Eine genauere Betrachtung von Beispielen aus der zeitgenössischen Theaterlandschaft folgt im anschließenden Kapitel.

4) Strategien, Potentiale und Grenzen in der zeitgenössischen Theaterlandschaft

Für die Analyse des Stückes *Die Mittelmeer-Monologe* werden folgende Kategorien fokussiert: Zugang, Repräsentation und Nachhaltigkeit. Diese Kategorien ergeben sich aus der vorangegangenen Darstellung der deutschen Einwanderungsgesellschaft und ihrer Thematisierung in der zeitgenössischen Theaterlandschaft.

Vor dem Hintergrund der beiden Ansätze Integration und Inklusion sowie des staatlichen Bestrebens diskriminierungsfreie kulturelle Teilhabe zu ermöglichen, stellt sich die Frage des *Zugangs* zum Theater. Wer hat Zugang zu Theaterprojekten und Aufführungen? Welche möglichen Barrieren stehen einer inklusiven Zusammenarbeit oder Teilnahme im Weg und wo zeigen sich Potentiale und Grenzen im Umgang damit?

In der weißen, deutschen Mehrheitsgesellschaft, welche die Theaterlandschaft dominiert, erscheint es von Wichtigkeit die Kategorie der *Repräsentation* zu beleuchten. Wer wird repräsentiert und von wem? Welche Personen sind im Projekt repräsentiert, sowohl administrativ als auch auf der Bühne? Wird inter- oder transkulturelles Theater

¹⁴⁵ Vgl. Sharifi 2018, S. 65

umgesetzt und was sind die jeweiligen Stärken und Schwächen?

Die Kategorie der *Nachhaltigkeit* betrachtet zum einen die Nachhaltigkeit der Projekte selbst, soweit belegbar. Zum anderen wird der nachhaltige Umgang mit Widersprüchen und Spannungen innerhalb einer postkolonialen Theaterlandschaft beleuchtet. Was in einer multiperspektivischen postmigrantischen Theaterarbeit automatisch behandelt wird, ist nicht unbedingt Standard jeder Theaterarbeit. Welcher Umgang mit Kolonialismus, Rassismus und Machtstrukturen findet statt und was daran kann potenziell nachhaltig für eine inklusive Zusammenarbeit sein?

Die genannten Kategorien werden anhand von Stückbeispielen diskutiert.

Während Stücke aus dem Sprechtheater wie „Die Schutzbefohlenen“ von Elfriede Jelinek oder „Krieg - Stell dir vor er wäre hier“ von Janne Teller sich auf fiktiver Ebene, teilweise mit dokumentarischen Elementen, mit der Fluchtthematik auseinandersetzen und im Laufe der Migrationsdebatte an Wichtigkeit gewonnen haben, wird im Folgenden der Fokus auf dokumentarische Theaterstücke gelegt.

Wie der Theaterwissenschaftler Ulf Otto anmerkt, sind es vor allem „dokumentarische Projekte mit nicht professionellen Darsteller*innen“¹⁴⁶, welche das Thema Flucht im Theater zu prägen scheinen. Ein Potential des dokumentarischen Theaters birgt die realitätsnahe und politische Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart in der Kunst, da Dokumente wie z.B. Interviews oder Protokolle als authentische Quellen dienen.¹⁴⁷ Speziellere Auslegungen des dokumentarischen Theaters finden sich in Ansätzen des Biografisch-Dokumentarischen Theaters wieder, welches den biografischen Aspekt im Kontext des gesellschaftspolitischen Zusammenhangs untersucht und bearbeitet. Dies ist ein häufiger Ansatz z.B. in der Theaterpädagogik, ebenso wie die Form des Recherchetheaters. Wie im Namen schon enthalten, liegt dort der Fokus auf der Recherche zu einer Thematik und der anschließenden künstlerischen Umsetzung. Alle genannten Formen des Dokumentar-Theaters sind in den folgenden Stückbeispielen, sowie im Stück *Die Mittelmeer-Monologe* gegeben, was die Fokussierung auf den dokumentarischen Theateransatz erklärt.

¹⁴⁶ Otto 2020, S.211

¹⁴⁷ Vgl. Barton 1987, S.8

4.1) Zugang

„Gerade heute, wo Freiheit und Wettbewerb als zentrale gesellschaftliche Werte gelten, ist Barrierefreiheit eine unabdingbare Bedingung dafür, dass alle Individuen gleichermaßen ihre Möglichkeiten ausschöpfen können, gleich welche Eigenschaften oder Hintergründe sie mitbringen.“¹⁴⁸

Mark Terkessidis

Aus den vorherigen Kapiteln lässt sich schließen, dass der Zugang zu Teilhabe an Gesellschaft, Politik und Kultur großen Einfluss auf das Agieren als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft hat. Mit der Verpflichtung des Staates jedem*r Bürger*in Teilhabe an Kultur frei von Diskriminierung zu gewährleisten, stellt sich die Frage, wie dies in der Praxis, hier speziell im Theater, aussieht.

Diskriminierungsfreier Zugang zu Kultur impliziert barrierefreie Zugänge für jeden Menschen. Der Begriff der „Barrierefreiheit“ wird meist in Bezug auf Menschen mit Behinderung verwendet, doch lässt er sich in Anbetracht einer heterogenen Gesellschaft verallgemeinern und beispielsweise auch auf geflüchtete Menschen beziehen.¹⁴⁹

4.1.1) Sprache

In Bezug auf Internationalität und Migration kann die erste Barriere die Sprache sein. Während eine gelungene Integration in die Gesellschaft häufig mit direktem Spracherwerb der Landessprache verknüpft wird¹⁵⁰, kann vor allem im Kunst- und Kulturbereich eine Mehrsprachigkeit ebenso wertvoll sein. Denn Sprachenvielfalt bedeutet unter anderem, dass sich alle im Rahmen des reichhaltigen Wortschatzes ihrer Erstsprache ausdrücken können und gleichzeitig potenziell mehr Menschen Zugang zum Ergebnis, einer mehrsprachigen Aufführung, haben.¹⁵¹

Ein Beispiel hierfür bietet die Inszenierung *Romeo und Julia auf der Platte* (2017), eine theaterpädagogische Koproduktion des Deutsch-Sorbischen Volkstheaters und des Steinhauses Bautzen mit nicht professionellen jugendlichen Teilnehmer*innen (TN). Während das Volkstheater sowieso schon von der Zweisprachigkeit geprägt ist, waren im genannten Projekt Deutsch, Sorbisch, Arabisch, Farsi und Paschtu als Erstsprachen vorhanden und wurden ebenso auf der Bühne gesprochen. Die Regisseurin Michelle Bray sah diese Sprachenvielfalt als Zugewinn für die Gruppe an. Wenn einzelne einen Auftrag aufgrund der sprachlichen Barriere nicht verstanden hätten, so

¹⁴⁸ Terkessidis 2013, S.10

¹⁴⁹ Terkessidis 2013, S.9

¹⁵⁰ Vgl. Dogramaci 2020, S.177

¹⁵¹ Vgl. Besenius 2017, S.228

brachte sich ein Großteil der Gruppe mit Ideen zur Erklärung ein.¹⁵² Der Ideenreichtum einer Gruppe birgt großes Potential, um kreative Lösungen bei Sprachdefiziten zu finden. Spannend ist der Ansatz speziell dieses Stückes, da der Fokus nicht auf der Sprache, sondern auf Körper und Musik als Ausdrucksmittel lag. Die Teilnehmenden konnten zwischen Chor, Band, Tanz und Schauspiel wählen, was unter der Anleitung mehrerer Pädagog*innen stattfand.¹⁵³

Im Laufe der Recherche für die vorliegende Arbeit, fanden sich viele mehrsprachige Theater-Gruppen, welche die Disziplinen Tanz und Musik in ihren Stückentwicklungen miteinbauten. Beide Disziplinen gelten als „wesentliche Bestandteile kultureller Aktivitäten innerhalb einer Gesellschaft, die Menschen (non)verbal miteinander in Kontakt treten lassen“¹⁵⁴. Das Potential dieser multidisziplinären Prozesse und Inszenierungen ist die Möglichkeit sich ohne hohes Sprachniveau auf vielfältige Weise einbringen zu können. Das Gleiche gilt für die Rezipierenden, denen durch musikalische und körperliche Formate einfacher Zugang ermöglicht wird. Zudem verschmelzen unterschiedliche Tanz- und Musiktraditionen und fusionieren zu Neuem. Diese hybriden Kulturangebote erfuhren in der Studie des 1. Interkulturbarometers einer großen Nachfrage. (vgl. Kapitel 3.1) Generell kann Theater auch einen körperlichen und non-verbalen Begegnungsraum schaffen, und doch wird in dieser Disziplin potenziell ein größeres inszenatorisches und sprachliches Wissen vorausgesetzt.

Als Arbeitsgrundlage für die Bautzener Inszenierung diente ein deutscher Text. Die stark gekürzte und auf Gruppenszenen fokussierte Fassung von Shakespeares *Romeo und Julia* wurde neben musikalischen und tänzerischen Elementen auch mit autobiographischen und improvisierten Texten in den jeweiligen Sprachen der Gruppe ergänzt. Eine gemeinsame Filmvorführung gewährleistete unabhängig vom sprachlichen Niveau das gleiche Wissen aller Beteiligten.¹⁵⁵ Während Bray betont, dass die Mehrsprachigkeit „ein Gewinn für die Arbeit und die Erzählweise“¹⁵⁶ des Stückes gewesen sei, verlangt der Probenprozess durch nicht vorhandene gemeinsame Sprache deutlich mehr Zeit. Dies muss konzeptionell bedacht und berücksichtigt werden.

Dasselbe betont Margarita Tsomou bei der Schilderung des Probenprozesses vom Hamburger Schwabinggrad Ballet in Kooperation mit der Geflüchteten-Gruppe Arrivati zum Theaterstück-Hörspiel *Chöre der Angekommenen* (2017). Die „Förderlogik“

152 Vgl. Bray 2017, S.34

153 Vgl. Friz 2017, S.31

154 Hundertmark 2020, S.162

155 Vgl. Bray 2017, S.33-34

156 Bray 2017, S.35

sehe meist nicht genug zusätzliche Zeit für Sprachendiversität im Probenprozess vor.¹⁵⁷ Besonders in den Endprobenphasen sei meist zu wenig Zeit für kollektive Entscheidungsfindung, was es in Tsomous Beispiel „für diejenigen, die mehr Zeit brauchten, um sich zu äußern, schwieriger machte sich den Raum zu nehmen“¹⁵⁸. Eine eigens geschaffene, kollektive und transparente Gesprächskultur für mehr Teilhabe aller am gesamten Probenprozess kann also durch äußere bestehende Strukturen begrenzt sein, wie in diesem Fall die Zeit durch die Fördervorgaben. Damit besteht das Risiko, dass Machtstrukturen trotz eines kollektiven Ansatzes reproduziert werden. Dieses Spannungsverhältnis wird in Kapitel 4.2. und 4.3 vor dem Hintergrund der Repräsentation und Nachhaltigkeit nochmals vertieft aufgegriffen.

Um in der neuen Sprache auf dem gleichen Niveau operieren zu können, wie in der eigenen Erstsprache, wird ausreichend Zeit benötigt. Für diese Zeit benötigt es Angebote in Mehrsprachigkeit, um dennoch Zugang gewährleisten zu können. (vgl. Kapitel 3.1). In der Oper hat die deutsche oder englische Übertitelung der meist nicht-deutschen Texte schon lange Tradition. Eine Übertitelung der meist deutschen Texte im Theater findet aber erst seit der letzten Dekade, vermutlich aufgrund der steigenden Diversität und Nachfrage, häufiger statt. Zudem zeichnet sich diese Entwicklung, so meine These, vermehrt in Großstädten ab, wofür vermutlich auch ein höherer Anteil an Menschen mit Flucht- oder Migrationshintergrund verantwortlich ist.¹⁵⁹ Dennoch leben bundesweit Menschen, die der deutschen Sprache noch nicht mächtig sind und somit sprachlichen Barrieren begegnen können. Neben der Mehrsprachigkeit innerhalb eines Stückes sieht Corinne Besenius Übertitelungen, Audio-Übersetzungen oder wechselnde Vorstellungen als Möglichkeiten für die sprachliche Öffnung des Theaters.¹⁶⁰ Es gibt also Bemühungen, Lösungen für mehrsprachige Theateraufführungen zu finden, allerdings scheinen die genannten Optionen bisher noch nicht ein optimales Rezeptionserlebnis zu ermöglichen. Die Sprachdifferenz kann Anstrengung für sowohl die Darstellenden als auch die Rezipierenden bedeuten. So sagt eine Schauspielerin des Exil-Ensembles am Maxim Gorki Theater, Maryam Abu Khaled:

"Ich will irgendwann dahinkommen, dieselbe Sprache zu sprechen wie mein Publikum, denn jetzt sehe ich, wenn ich ins Publikum schaue, wie die Leute nicht mich, sondern die Übertitel angucken. Es ist ein anderer Kontakt, wenn man dieselbe Sprache spricht."¹⁶¹

157 Vgl. **Tsomou** 2018, S.103

158 **Tsomou** 2018, S.103

159 Vgl. **Carstense-Ewguom** 2018

160 **Besenius** 2017, S.229

161 **Diesselhorst** 2018

Mehrsprachigkeit und Theater zu vereinen bleibt also vorerst ein Suchprozess. Dennoch zeigen einige Strategien auf, wie Mehrsprachigkeit sowohl im Entstehungsprozess als auch in der Aufführung funktionieren kann. Damit diese Suche und das Experimentieren mit Mehrsprachigkeit fortschreiten können, benötigt es ein Umdenken und Anpassen äußerer Strukturen wie z.B. Förderbedingungen und dem Selbstverständnis von Kulturinstitutionen in Mehrsprachigkeit aufführen zu wollen.

4.1.2) Teilhabe

Besonders betroffen vom Verlust der Erstsprache durch (erzwungenen) Ortswechsel sind all die Menschen, deren gesprochenes und geschriebenes Wort „grundlegende[s] Ausdrucksmittel ihrer Profession“¹⁶² ist. Dazu zählen Kunst- und Kulturschaffende, und damit speziell Theatermacher*innen. Das Kampnagel Hamburg, das Maxim Gorki Theater in Berlin sowie die Kammerspiele München ermöglichten nach 2014 eine Öffnung ihrer Häuser für theaterschaffende Newcomer*innen.

Während das Kampnagel 2014 mit *Migrantpolitan* Raum für neuangekommene Theaterschaffende zum Wohnen und künstlerischen Arbeiten anbot¹⁶³, schufen die Münchener Kammerspiele 2018 nach dem Prinzip von „artists in residence“ mit dem *Open Border Ensemble* eine für 10 Monate angelegte Kollaboration mit Schauspielenden aus Damaskus.¹⁶⁴ Das Maxim Gorki Theater erteilte ebenfalls mithilfe von Arbeitsvisa professionellen Darsteller*innen aus Konflikt- und Krisengebieten einen Zugang zu ihrem Haus und gründete 2016 das *Exil-Ensemble*.¹⁶⁵ Während die Kammerspiele München mit Dolmetscher*innen zusammenarbeiteten, bewältigten die beiden anderen genannten Gruppen die Sprachendiversität meist mit Englisch als Arbeitssprache. Ein Kritikpunkt an den Konzepten aus München und Berlin stellt die Frage dar, wieso nicht mit bereits neuangekommenen Theaterschaffenden zusammengearbeitet wird, die ja durchaus schon da sind.¹⁶⁶ Dieser Punkt schließt damit nicht die genannten Konzepte aus, sondern zeigt vielmehr, dass das Angebot für neuangekommene Theaterschaffende noch erweiterbar wäre. Denn alle drei Projekte weisen Ansätze auf, wie schutzsuchende Theaterschaffende ihrer Profession direkt wieder nachgehen können. Im Gegensatz zu etlichen Projekten, in denen (nicht-)professionelle Menschen mit Fluchterfahrung nahezu ausgenutzt wurden, um ihre Geschichten zu teilen, dienen Ansätze wie *Migrantpolitan* und das *Exil-Ensemble* als

¹⁶² Dogramaci 2020, S.176

¹⁶³ Vgl. Dieselhorst 2018a

¹⁶⁴ Vgl. Spatz 2018

¹⁶⁵ Vgl. Wolf 2016

¹⁶⁶ Vgl. Dieselhorst 2018

Modellprojekte, wie eine professionelle und langfristig angelegte Zusammenarbeit aussehen kann.¹⁶⁷

Eine weitere Barriere zur kulturellen Teilhabe am Theater kann durch „restriktiv“¹⁶⁸ wirkende Räume für gewisse Zielgruppen entstehen. Exklusive Faktoren können dabei sein: „soziale Position, Herkunft, Aussehen, Milieus oder Sprachzugehörigkeit“¹⁶⁹. Daraus kann fehlendes „kulturelles Kapital“¹⁷⁰ wie auch eine Beziehungslosigkeit zum Theater folgen. Wie Terkessidis beschreibt, ist das Theater „für viele Personen mit Migrationshintergrund weiterhin ein Raum, der auf ihrer cognitiven map der Stadt gar nicht auftaucht“¹⁷¹, stattdessen erwecke es den Anschein ausschließlich „den Deutschen“ zu gehören. Wie schon im Kapitel 3.3 „Postmigrantisches Theater“ erwähnt, blieb „migrantische kulturelle Arbeit an Off-Bühnen“¹⁷² ab den 80er-Jahren lange Zeit „ohne Erforschung, Beachtung, Förderungen und Inklusion“¹⁷³. Dieses gewachsene „Ungleichgewicht zwischen Bürger_innen mit und ohne migrantische Familiengeschichte“¹⁷⁴, sowie „mangelnde (kultur-)politische Begleitung des gesellschaftlichen Wandels“¹⁷⁵ und der daraus resultierenden Tatsache, dass Theaterhäuser weiterhin sehr weiß geprägt sind, können als Gründe gesehen werden, weshalb sich das Bild des „Theaters von und für die (weißen) Deutschen“ etabliert hat. Als Folge dieser ausgrenzenden Kulturpolitik können die sehr langsam vorangehenden Strukturänderungen hin zur Öffnung des Theaters für alle, angesehen werden.¹⁷⁶ Voraussetzungen, um dieser Schieflage von gewachsenen Privilegien entgegenzuwirken, seien „die Chancen- und Ressourcengleichheit der Akteur_innen durch Anerkennung von Differenz und die Umverteilung gesellschaftlicher Ressourcen“¹⁷⁷. Welche Strategien zeigen sich im zeitgenössischen Theater, um diese Asymmetrien abzubauen? Besenius sieht die Wichtigkeit in der Überarbeitung der Angebote, welche diverser und vielschichtiger werden müssten, wenn sich die Zielgruppe unterschiedlicher und vielfältiger gestaltet.¹⁷⁸

Eine Erweiterung der bisher üblichen „Komm-Struktur“ im Rahmen der bisherigen hegemonialen Verhältnisse könnte mit gezielter Kontaktaufnahme überwunden werden. Alternative Programme und Spiel- sowie Möglichkeitsräume zusätzlich zu den sonst

167 Vgl. **Diesselhorst** 2018

168 **Besenius** 2017, S.226

169 Vgl. ebd.

170 **Terkessidis** 2013, S.184

171 **Terkessidis** 2010, S.185

172 **Hölzl** 2017, S.222

173 Ebd.

174 **Hölzl** 2017, S.223

175 **Hölzl** 2017, S.224

176 Vgl. **Hölz** 2017, S.223

177 **Hölz** 2017, S.225

178 Vgl. **Besenius** 2017, S.227

üblichen Theaterveranstaltungen im Haus selbst, bieten sich hierfür an.¹⁷⁹ Hier nimmt die Kulturelle Bildung mit ihren pädagogischen Projekten in beispielsweise Kindergärten und Schulen eine große Rolle ein. Ein sehr zielgruppennahes Konzept im Hinblick auf diverse Zusammenarbeit verfolgt zudem das Theater X in Berlin-Moabit. Dieses selbstorganisierte Theater basiert auf Jugend- und Kulturarbeit und steht somit im direkten Kontakt mit jungen Menschen aus der Nachbar*innenschaft. Dies spiegelt sich in der heterogenen Zusammensetzung des alternativen, postmigrantischen „CommUNITY-Theaters“¹⁸⁰, welches von „Jugendlichen und Mitarbeiter*innen gemeinsam im Co-Management konzipiert und betrieben wird“¹⁸¹. Wie schon die Arbeit des Ballhaus Naunynstraße bewies, zeigt sich auch beim Theater X eine heterogene Beteiligung und ebenso ein heterogeneres Publikum im Vergleich zum typischen Theaterpublikum in Stadt- und Staatstheatern.¹⁸² Die Strategie der niedrigschwelligen Theaterarbeit ermöglicht auch Menschen, die bisher keine Beziehung zum Theater aufgebaut haben, Zugang zum Theater.

Ebenso bieten Aufführungsorte außerhalb des Theaters, also im öffentlichen Raum, die Chance einer breiteren Masse mit Theater in Berührung zu kommen. Das Dessauer Theater veröffentlichte die dokumentarische Stückentwicklung *Schwarzweiss – Eine theatrale Stadtbegehung des Anhaltischen Theaters Dessau um den Fall Oury Jalloh* (2011). Die ästhetische Form der Stadtbegehung kann potenziell mehr Menschen erreichen, da sie sich im öffentlichen Raum abspielt. Das Publikum begrenzt sich somit nicht nur auf das zahlende Publikum. Vielmehr können auch Passant*innen kurzfristig und zufällig zu Zuschauer*innen werden. Die Konzepte des Stückes *Minuik-Damaskus* (Open Border Ensemble) sowie des Stückes *Die Chöre der Angekommenen* (Schwabinggrad Ballett/Arrivati), welche mit mobilen Bühnen im öffentlichen Raum der jeweiligen Städte agieren, gehen dabei noch einen Schritt weiter. Während das zuerst genannte Beispiel nur für zahlende Zuschauer*innen zugänglich war, bieten mobilen Bühnen jeglichen Passant*innen Zugang. Dieser Aspekt macht die mobilen Konzepte von Open Border Ensemble und Schwabinggrad Ballett/Arrivati sehr attraktiv, denn Eintrittspreise können ebenso eine Zugangsbarriere für sozioökonomisch benachteiligte Menschen darstellen.

Um finanzielle Barrieren aufzulösen, verfolgen unterschiedliche Theaterhäuser verschiedene Herangehensweisen. Im Hinblick auf Newcomer*innen reagierten, wie schon in Kapitel 3 erwähnt, viele Theater mit Kartenkontingenten speziell für

¹⁷⁹ Vgl. Besenius 2017, S.227

¹⁸⁰ Theater X

¹⁸¹ Theater X

¹⁸² Vgl. Hölzl 2017, S.225

geflüchtete Menschen. Freie Projekte setzen oftmals auch auf Spendenbasis und hoffen auf den Ausgleich zwischen Menschen, die mehr zahlen können und anderen, die weniger zahlen können. Da der Fokus der Arbeit jedoch nicht auf der Wirksamkeit derlei Konzepte lag, bleibt an dieser Stelle unbeantwortet, inwiefern die genannten Angebote tatsächlich greifen können. Dennoch muss der finanzielle Aspekt von Theater Vorstellungen als ein Barriereaspekt erwähnt werden.

Es finden sich unterschiedliche Strategien in Bezug auf Barrieren und Zugang zum Theater. Während Häuser wie das Theater X, das Maxim Gorki Theater oder das Theater Kampnagel schon starke Konzepte für die Idee eines offenen Theaters entwickelt haben, bleibt Barrierefreiheit im Theater weiterhin ein Suchprozess. Azadeh Sharifi sieht im Thema „Repräsentation“ einen wichtigen Aspekt. Sie ist der Meinung, solange deutsche Kulturbetriebe von „rein deutschen Künstlern und Kulturschaffenden“¹⁸³ geprägt seien, „fehlen für die Postmigrant_innen Akteure und Vorbilder in den klassischen öffentlichen Kulturinstitutionen“.¹⁸⁴

Zwar bezieht sich Sharifi hier speziell auf Postmigrant*innen und scheinbar richte sich die öffentliche Aufmerksamkeit in den letzten Jahren stärker auf geflüchtete Menschen im Theater statt auf deutsche Künstler*innen of Color (vgl. Kapitel 3.3), doch muss Repräsentation in der Öffentlichkeit in einer Einwanderungsgesellschaft unbedingt im Gesamten diskutiert werden.

4.2) Repräsentation

Die folgende Analysekategorie Repräsentation beschäftigt sich mit der Komplexität der Darstellung von Menschen auf der Bühne innerhalb einer weißen Mehrheitsgesellschaft. Dabei werden Erkenntnisse aus den Kapiteln zu Selbst- und Fremdbezeichnungen (Kapitel 2.1.2), Integration und Inklusion (Kapitel 2.2.1), sowie zum Inter- und Transkulturellen Theater (Kapitel 3.4) aufgegriffen.

Eine besonders wichtige Frage, die in der Recherche aufgetreten ist, lautet: „Wie können Flüchtlinge auf der Bühne repräsentiert werden angesichts der Tatsache, dass ihnen eine echte politische Repräsentanz in Europa weitgehend verwehrt wird?“¹⁸⁵.

183 Sharifi zit. n. **Besenius** 2011, S.229

184 Ebd.

185 **Warstat** 2017, S.34

4.2.1) Fremddarstellung

Diesen repräsentationskritischen Diskurs verhandelt Nicolas Steman in seiner Umsetzung des Stücktextes „Die Schutzbefohlenen“ (2014) von Jelinek im Thalia Theater Hamburg. Steman arbeitet sowohl mit weißen als auch Schwarzen professionellen Schauspieler*innen, die einem Chor von geflüchteten Menschen, ebenfalls auf der Bühne vertreten, ihre Stimme leihen.¹⁸⁶ Aufgrund der Tatsache, dass der Text nicht von den teilnehmenden geflüchteten Menschen selbst verfasst wurde und generell die Frage ist, wem im Theater die Stimme verliehen werden kann/muss oder wer selbst zum Wort kommen kann/sollte, wird dies sowohl seitens der Schauspieler*innen als auch der Newcomer*innen auf der Bühne hinterfragt. Die Umsetzung erfuhr viel Kritik, positiv wie auch negativ. Zum einen scheint das offene Thematisieren der Repräsentationsdiskurse im Theater einen Kern zu treffen und gleichzeitig stellt sich die Frage, ob in einigen Aspekten nicht doch wieder Rassismus reproduziert wurde.¹⁸⁷ Daran anschließend ist fraglich, ob ein weißer Regisseur und eine weiße Autorin, beide ohne Fluchterfahrung und dadurch in sehr privilegierten Positionen, überhaupt von der Fluchthematik sprechen und diese in Szene setzen können, ohne dabei Diskriminierung zu reproduzieren.

In der Darstellung von und Zusammenarbeit mit geflüchteten Menschen lässt sich eine ganze Liste an Fallstricken aufzählen: Viktimisierung, Exotisierung, Othering, negative Kollektivierung, Bevormundung, Paternalismus und ästhetische Ausschachtung.¹⁸⁸ Einbetten lassen sich die potenziellen Fallstricke von Flucht und Diversität im zeitgenössischen Theater in bestehende Machtstrukturen innerhalb einer postkolonialen Gesellschaft.

Ulf Otto spricht von typischen „Fluchtfiguren“, welche sich nach 2015 im zeitgenössischen Theater etabliert hätten. Die „Dramatische Fluchtfigur“¹⁸⁹ spreche stellvertretend für Geflüchtete im Plural und bürge damit die Gefahr von Exotisierung und Othering, was im Stück *Unschuld* (2011) am Deutschen Theater der Fall war. Die Rolle einer geflüchteten Person im Stück wurde von einer weißen Person dargestellt, die geblackfaced wurde.¹⁹⁰ Hierbei treffen mehrere Problematiken aufeinander: die Debatte um strukturellen Rassismus, um Repräsentation von Menschen of Color auf der Bühne, sowie die der Stereotypisierung von Schwarzen Darsteller*innen als Fluchtfiguren.

¹⁸⁶ Vgl. **Boldt** 2014

¹⁸⁷ Vgl. Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. **Tsomou** 2018, S.192 f.

¹⁸⁹ **Otto** 2020, S.220

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

Im Recherchetheaterstück *Fluchtpunkt Berlin* (2013) unter der Regie von Tobias Rausch am Jungen Deutschen Theater (DT) versuchen die nicht professionellen Darsteller*innen „den Begriff Flüchtling weiter zu fassen, um vom Klischee wegzukommen (...) [und] somit mit größerer Abstraktionsfähigkeit auf das Thema zu schauen als in der politischen Alltagsdebatte.“¹⁹¹ Die 18 jungen Erwachsenen haben für die Recherche etwa 40 Interviews mit Menschen geführt, die aus unterschiedlichen Gründen, wie z.B. Krieg, Braunkohleabbau, Umweltkatastrophe, etc., gezwungen waren ihre Heimat zu verlassen.¹⁹² Mit diesem Material soll ein Bruch des stereotypen Fluchtnarrativs erfolgen. In der Umsetzung werden die Vertreibungsgeschichten also von ihren eigentlichen Besitzer*innen losgelöst, indem Darsteller*innen des Jungen DT stellvertretend für sie auf der Bühne stehen. Auch für das Stück *Schwarzweiss* wurden über 50 Interviews mit Menschen zum Fall Oury Jalloh geführt. Dieser aus Sierra Leone geflüchtete Mann, verbrannte 2005 in einer Gefängniszelle in Dessau und bis heute wurde der Fall weder aufgeklärt noch jemand zur Rechenschaft gezogen. Die Produktion schafft eine multiperspektivische Aufarbeitung. Darstellende sind sowohl professionelle Schauspieler*innen als auch Bürger*innen, welche für sich selbst oder als Stellvertreter*innen für die gesammelten Stimmen sprechen.¹⁹³ Ein großer Vorteil dieser Stellvertreter*innen-Strategie ist das nicht Zurschaustellen von geflüchteten Menschen und deren Fluchtgeschichten. Dennoch können beispielsweise durch den dokumentarischen Ansatz Stimmen von marginalisierten Menschen über andere Darstellende als Sprachrohr hörbar gemacht werden.

4.2.2) Selbstdarstellung

Nachdem marginalisierte Menschen, wie beispielsweise Newcomer*innen, häufig Gefahr laufen negativ kollektiviert zu werden und weniger die Möglichkeit bekommen in der Öffentlichkeit zu Wort zu kommen oder gehört zu werden, hat das Theater die Chance einen alternativen öffentlichen Raum zu bieten. Dies zeigt sich in Stücken der genannten Ensembles mit neuangekommenen Schauspieler*innen oder auch in den Stückentwicklungen *Romeo und Julia auf der Platte* oder *Chöre der Angekommenen*, wo sowohl Einheimische als auch neuangekommene Menschen in Austausch treten und ihren Stimmen Gehör verschaffen können. Diese Selbstdarstellung auf der Bühne kann neben der weitgehend verwehrt „echten politischen Repräsentanz“¹⁹⁴ eine empowernde Alternative darstellen.

¹⁹¹ Rausch, Böhler, Wuenst 2013

¹⁹² Vgl. ebd.

¹⁹³ Vgl. Anhaltisches Theater Dessau 2012, S.5

¹⁹⁴ Warstat 2017, S.34

Beispiele für transkulturelle Ansätze bei denen zwar Migrationsgeschichten und Identitätsfragen aufgegriffen werden, man jedoch versucht die Darstellenden nicht darauf zu reduzieren, finden sich bei Stücken des Ballhaus Naunynstraße, des Maxim Gorki Theaters sowie im Theater X. Nach dem postmigrantischen Theateransatz schaffen dort (migrantisierte) einheimische und geflüchtete Künstler*innen oder auch nicht professionelle Menschen Narrative für die Bühne, weit entfernt von Exotisierung.

Bei *Romeo und Julia auf der Platte* des Theaters Bautzen versuchte man ebenso eine Reproduktion des Othering und der Grenzziehung zu vermeiden. Denn der Anlass für das Stück waren die wiederholten Ausschreitungen 2017 zwischen „besorgten Bürgern und Geflüchteten, meist Jugendlichen“¹⁹⁵ auf dem Bautzener Kornmarkt – der sogenannten Platte. Im Stück werden, angelehnt an die rivalisierenden Familien Romeos und Julias, zwar Gruppenauseinandersetzungen dargestellt, welche jedoch gleich besetzt von Neuangekommenen und Einheimischen sind. Es soll keine Festlegung von gegeneinandergestellten Gruppen, sondern ein gemeinsames Projekt gezeigt werden.¹⁹⁶ Während hier eine festgelegte Regie über das Stück und den Probenprozess entschied, bildet der kollektive Arbeitsprozess eine Alternative zum Thema Theater und Flucht.

Basis der Stückentwicklungen von Theater X ist, die Teilhabe und das Mitspracherecht aller, da alle Produktionen kollektive Ergebnisse der jungen Erwachsenen sind. (Theater-)pädagogische Coaches stehen zur Seite, ohne explizite Vorgaben zu erteilen.¹⁹⁷ Dabei steht also, ähnlich wie im Beispiel aus Bautzen, nicht die Erfahrung des Fremden im Vordergrund, sondern das Schaffen von etwas Gemeinsamen. Es besteht der Ansatz der transkulturellen Vielheit, statt einem Zentrum, in das es sich zu integrieren gilt.

In der Zusammenarbeit der beiden Gruppen Schwabinggrad Ballett, bestehend u.a. aus erfahrenen deutschen Künstler*innen, sowie Arrivati, einem künstlerischen Zusammenschluss von Newcomer*innen mit und ohne Theatererfahrung aus der Protestgruppe Lampedusa in Hamburg, wurde mithilfe eines kollektiven Arbeitsansatzes versucht Machtasymmetrien abzubauen, um eine gleichberechtigte Repräsentation aller zu ermöglichen.¹⁹⁸

Dennoch ergaben sich in der Darstellung von afrodeutschen und geflüchteten Menschen of Color unterschiedliche Vorstellungen von Repräsentation. Schließlich treffen dabei unterschiedliche Diskurse und Forderungen aufeinander. Einerseits die

195 Friz 2017, S.31

196 Vgl. Friz 2017, S.32

197 Vgl. Theater X

198 Vgl. Tsomou 2018, S.

Forderung als gleichberechtigter Teil der Gesellschaft ankommen zu dürfen und andererseits die Forderung nicht abgesprochen zu bekommen, dass man Teil der Gesellschaft ist. Während durch die Newcomer*innen Afroästhetiken Einfluss erhielten, sahen deutsche Künstler*innen of Color in der Darstellung von afrikanischen Traditionen die Gefahr Exotisierung und Othering zu reproduzieren.¹⁹⁹ Für solche „ästhetische[n] und politische[n] Konfliktlinien“²⁰⁰ bietet sich der kollektive Arbeitsprozess an, um Schwierigkeiten transparent zu machen, in Austausch zu kommen und letztendlich einen Kompromiss zu finden. Der Kompromiss für *Chöre der Angekommenen* fand sich in abstrakten Choreografien, welche nicht eindeutig einem Herkunftskontext zuordenbar waren. Während die bisher genannten Repräsentationsbeispiele sich stärker dem transkulturellen Theateransatz zuordnen lassen, bietet das folgende Stück ein Beispiel für den interkulturellen Theateransatz.

Im Stück „Morgenland“ (2015) stellen „Dresdner*innen aus dem Orient“ selbst ihre Lebens- und Fluchtgeschichten auf der Bühne vor. In interkultureller Theatertradition können die Zuschauenden etwas über deren Traditionen und Herkunft lernen. Dabei wird bewusst mit Klischees und Überspitzungen gearbeitet, um so Vorurteile abzubauen. Die Darstellenden repräsentieren sich selbst, kommen zu Wort und beantworten Fragen des Publikums. Diese Strategie tendiert allerdings zur Exotisierung und Othering der Darstellenden, da hier aus transkultureller Perspektive zu stark auf die Fremdheitserfahrung gezielt wird und somit eine größere Distanz als Nähe zu den Darstellenden erzeugt wird.²⁰¹

Die Debatte um Repräsentation sollte nicht bezwecken, dass am Ende nur noch BIPOC und geflüchtete Personen selbst im Theater über Flucht, Rassismus und Kolonialismus sprechen dürfen. Und ebenso sollten diese beiden Gruppen nicht ausschließlich zu diesen Themen auf der Bühne sprechen. Stattdessen erscheint die aktive und diverse Auseinandersetzung mit Positionen, Privilegien und Machtstrukturen wichtig, um einen nachhaltigen Umgang damit im Theater zu finden.

4.3) Nachhaltigkeit

Unter der Analysekategorie „Nachhaltigkeit“ werden mehrere Aspekte zusammengefasst. Zum einen wird die Nachhaltigkeit der Projekte diskutiert, soweit sich dies aus den Quellen ergibt. Ist das Projekt und/oder die Teilnahme daran langfristig vorgesehen oder mit dem genannten Projekt abgeschlossen? Ergeben sich aus genannten

199 Vgl. **Tsomou** 2018, S.

200 **Tsomou** 2018, S.202

201 Vgl. **Heeg** 2017a, S.237

Theaterarbeiten neue Kollaborationen? Während es hierbei vor allem um die Beständigkeit von Konzepten geht, soll ebenso die nachhaltige Auseinandersetzung mit Diskriminierungsformen und Machtstrukturen innerhalb der Projekte beleuchtet werden. Gibt es diesen Austausch und die Reflexion, wie sie das transkulturelle Theater für wichtig erachtet? Was sind die Potentiale und wo sind die Grenzen dabei? Damit beziehe ich mich auf die Forderungen von Heeg, Rosenstreich und Langhoff, dass ein langfristiger Wandel hin zu einer inklusiven und heterogenen Theaterlandschaft unbedingt eine Auseinandersetzung mit Diskriminierungsformen und -strukturen benötige. (vgl. Kapitel 3)

4.3.1) Langfristigkeit

Diesselhorst kritisiert den anfänglichen Aufschwung von Theaterprojekten mit geflüchteten Menschen, in denen häufig der Umgang vorherrschte diese als Laiendarsteller*innen ihre Leidensgeschichte darbieten zu lassen. Eigene künstlerische Visionen der Newcomer*innen bekamen wenig bis keinen Raum, so Diesselhorst.²⁰² Im Gegensatz zu genanntem Phänomen dienen Ansätze wie *Migrantpolitan* und das *Exil-Ensemble* als Modellprojekte und zeigen auf, wie eine professionelle und langfristig angelegte Zusammenarbeit aussehen kann. Während das *Open Border Ensemble* auf 10 Monate begrenzt war und aktuell nicht mehr besteht, wirken am Theater Kampnagel und am Maxim Gorki Theater weiterhin Theatermacher*innen mit Fluchtgeschichten zusammen mit den Theaterschaffenden des Hauses. *Migrantpolitan* gilt als ein „Einstieg in Hamburgs Kreativszene“²⁰³ mit dem Ziel langfristige Berufsperspektiven für die geflüchteten Künstler*innen zu schaffen. Das Prinzip des *Exil-Ensembles* ist ebenfalls ein langfristiges Bestehen mit wechselnden Schauspielenden bzw. der Eingliederung in das hauseigene Ensemble.²⁰⁴

Um dies zu erreichen und, laut Langhoff, „die neuen Kollegen für die deutschen Stadttheater arbeitsfähig zu machen“²⁰⁵, durchlaufen sie sogenannte „Masterclasses“ in der Zusammenarbeit mit verschiedenen Regisseur*innen.²⁰⁶ Ulf Otto moniert, dadurch entstehe der Eindruck, dass die professionellen Schauspieler*innen einer Weiterbildung bedürfen und ihnen das wiederum die Professionalität und Eigenständigkeit abspreche.²⁰⁷ Langhoff sieht darin hingegen eine Notwendigkeit, um das

202 Vgl. Diesselhorst 2018

203 Diesselhorst 2018a

204 Vgl. Wolf 2016

205 Wolf 2016

206 Vgl. Otto 2020, S.213

207 Vgl. Otto 2020, S.213

Ausnutzen der Darsteller*innen und ihrer Fluchtgeschichten vorzubeugen.²⁰⁸ Die Strategie für das Exil-Ensemble zeigt auf, dass eine gleichgestellte Eingliederung von Newcomer*innen im Theater eines langfristig angelegten Konzeptes bedarf.

Aus der Kollaboration vom Schwabinggrad Ballett und Beteiligten der Protestgruppe Lampedusa in Hamburg, ergab sich der künstlerische Zusammenschluss der Arrivati-Gruppe. Damit erlangen die Newcomer*innen mehr Selbstständigkeit als eigenständige Gruppe und können weiteren eigenen Projekten nachgehen.²⁰⁹

Das Konzept von Theater X erweist sich ebenfalls als langfristig angelegter Ort des gemeinsamen Experimentierens. Die Beteiligten können sich in verschiedenen Rollen im Theater ausprobieren und so langfristig daraus lernen. Zudem wurde die Einrichtung mit ihrer niedrigschwelligen, diskriminierungskritischen und selbstorganisierten Strategie über die Jahre eine wichtige postmigrantische Stimme in der Theaterlandschaft und speziell für die Theaterpädagogik.

Zusätzlich zur Notwendigkeit von „Anerkennung von Differenz und die Umverteilung gesellschaftlicher Ressourcen“²¹⁰, bedarf es für die Langfristigkeit von Projekten eine Anerkennung der Eigenständigkeit von Newcomer*innen.

Für die Bautzener Produktion *Romeo und Julia auf der Platte* war eine Wiederaufnahme geplant, die jedoch mit der ursprünglichen Gruppe nicht realisierbar war.²¹¹

Auswirkungen des Asylsystems, wie wechselnde Zuständigkeiten durch das Erreichen der Volljährigkeit, sowie wechselnde Heimzuweisungen oder gar Abschiebungen können in der Zusammenarbeit mit geflüchteten Menschen äußere Faktoren darstellen, welche direkten Einfluss auf die Gruppe haben. Allein diese drastischen Differenzen an Lebensumständen zeigen auf, wie schwierig es sich gestalten kann eine kollektive und gleichberechtigte Arbeitsweise zu erschaffen. Es stellt sich die Frage, ob Theater Räume ermöglichen kann, in welchen Machtasymmetrien durch unterschiedliche Privilegien vermieden werden können.

4.3.2) Reflexionsprozesse

In der Zusammenarbeit von weißen, deutschen Theaterschaffenden und Menschen ohne Aufenthaltstitel, Arbeitserlaubnis oder mit wenigen Sprachkenntnissen kann nicht geleugnet werden, dass automatisch ein Machtgefälle besteht. Dabei besteht die Gefahr der Reproduktion von „einschließender Ausschließung“²¹², wie Warstat

208 Vgl. **Wolf** 2016

209 Vgl. **Tsomou** 2018, S.196

210 **Höls** 2017, S.225

211 **Bray** 2017, S.35

212 **Warstat** 2017, S.37

Agambens Begriff mit dem Ankommen von schutzsuchenden Menschen vergleicht. Wie nachhaltig gestaltet sich die Teilnahme für geflüchtete Menschen an Theaterprojekten? Wie schon im vorherigen Kapitel über die Repräsentation diskutiert wurde, scheint es wichtig in der Zusammenarbeit Strukturen zu schaffen, die allen Teilhabe und Mitspracherecht ermöglichen.

Die Regisseurin Helena Anta Recke, Mitwirkende beim Schwabinggrad Ballett, ist, im Hinblick auf derartige heterogene Gruppen, der Meinung, dass „gleichberechtigte Kunstproduktion unmöglich ist und nur punktuell überwunden werden kann“²¹³. Es stellt sich also die Frage, ob dem so ist und, wie an welchen Punkten eine Gleichberechtigung erreicht werden kann.

Ein Beispiel hierfür bietet die Arbeitsweise vom Schwabinggrad Ballett in Kollaboration mit der Arrivati-Gruppe. Wie schon im vorherigen Kapitel erwähnt, einigte sich der Zusammenschluss der beiden heterogenen Gruppen auf eine kollektive Arbeitsweise mit dem Ziel „Kunstproduktion als Vehikel für eine gleichberechtigte, gemeinsame Praxis von ganz unterschiedlichen Menschen zu nutzen“²¹⁴. Mit wechselnden Anleiter*innen-Rollen, Wissen-Inputs, kollektiven Entscheidungsprozessen sowie der angestrebten Strategie „Autor*innenschaften im gemeinsamen künstlerischen Prozess verschwinden zu lassen“²¹⁵, wurde versucht den möglichen Fallstricken in der Zusammenarbeit von Menschen mit verschiedenen Kompetenzen und sozialen Positionen zu begegnen. Und dennoch war rückblickend keine ganzheitliche gleichberechtigte Kunstproduktion möglich, da beispielsweise die Organisation und Kommunikation immer von der Schwabinggrad Ballett-Gruppe ausging. Kritisiert wurde zudem, dass sich die beiden Gruppen thematisch mit den Protesten von geflüchteten Menschen in Berlin 2011 auseinandersetzen, jedoch nicht Teil dieser waren und nun durch „kulturelle Aneignung der [Berliner] Kämpfe“²¹⁶ davon profitieren würden. Dieser Aspekt stellt einen weiteren wichtigen Punkt in der Zusammenarbeit von Menschen mit und ohne Fluchtgeschichte dar. Aufgrund sprachlicher Barrieren und weiterer Ressourcenungleichheiten kann sich vermehrt eine Situation, wie im oben genannten Beispiel, ergeben. Die deutschen Theatermacher*innen ergreifen die Initiative, entwerfen die Idee und haben die Kontakte für das Theaterprojekt, während die Newcomer*innen mehr inhaltlich beisteuern können. Dies kann einerseits als Ausschöpfen der jeweiligen Ressourcen angesehen werden. Andererseits reproduzieren sich dadurch die Machtasymmetrien und Dominanzdiskurse, da die unterschiedlichen

213 Tsomou 2018, S.195

214 Tsomou 2018, S.194

215 Tsomou 2018, S.195

216 Tsomou 2018, S. 202

Rollen unterschiedliche Wichtigkeit zugesprochen werden kann. Wie sich im Beispiel zur Sprachbarriere und Fördervorgabe zeigt, besteht durch unterschiedliche Ressourcen auch in kollektiven Entscheidungsprozessen die Gefahr Machtstrukturen zu reproduzieren. Und letztendlich stellt sich die Frage, wer vom Projekt tatsächlich profitiert. Dies kann sich finanziell aber ebenso in Lob und Kritik zur Aufführung niederschlagen.

Ähnlich reflektiert Azadeh Sharifi die Entwicklung Shermin Langhoffs als Theatermacherin mit dem Produktionshaus Ballhaus Naunynstraße hin zum Stadttheater Maxim Gorki Theater. Während im System Stadttheater Hierarchien bestehen und damit Machtstrukturen und Diskriminierungsformen vermutlich häufiger reproduziert werden, versucht Langhoff dies, angelehnt an das Konzept von Ballhaus Naunynstraße, in ein möglichst machtarms und diskriminierungskritisches Haus im System zu entwickeln.

Sharifi formuliert in Hinblick auf die Nachhaltigkeit solcher Konzepte wichtige Fragen:

„Wie leben wir mit diesem rassistischen System? Werden wir uns alle irgendwann in dieses System einpflegen, weil das System flexibel ist und uns einzeln schluckt, weil wir leicht schluckbar sind, und dann wird es vielleicht ein bisschen offener, aber eben auch nicht wirklich. Oder, und das ist glaube ich die Parallelstrategie, die wir alle fahren, schaffen wir etwas, hinter dem wir auch wirklich stehen können und eben auch ein Haus schaffen? Ein Haus, (...) von dem wir sagen können: Es ist eben nicht nur für die nächste Generation, sondern auch für die unserer Enkelkinder.“²¹⁷

Um einen Wandel des Theaters in Hinblick auf Diversität, Macht und Diskriminierung zu bewirken, braucht es die Auseinandersetzung. Diesen Ansatz findet man im transkulturellen Theater. Die Künstlerische Praxis braucht die theoretische Reflexion, um daraus lernen zu können.

Mit dem Ziel einer inklusiven und heterogenen Gesellschaft und dem Experimentierraum des Theaters, wo dies im Kleinen stattfinden kann, hat der transkulturelle Ansatz großes Potential dies zu erreichen. Im Theater würde „die Verflechtung von verschiedenen Einzelkulturen, von verschiedenen Identitäten in den Körpern der Darsteller_innen“²¹⁸ und damit das Konzept der Transkulturalität sichtbar, so Hartmann. Diesen Aspekt des Rollenspiels und der einhergehenden Entfremdung von sich selbst griff auch schon Bertolt Brecht mit Konzepten wie dem Verfremdungs-Effekt (V-Effekt) oder den Lehrstücken auf. Mithilfe des Mediums Theater könne das Alltägliche und Vertraute, sowohl für die Darstellenden als auch für die Zuschauenden, aus

217 Sharifi 2018, S.71

218 Hartmann 2017, S. 318

der Perspektive eines Fremden betrachtet werden. Brecht kann laut Heeg als ein Initiator des transkulturellen Theaters gesehen werden und seine Strategien lassen sich in der Zusammenarbeit besonders mit nicht professionellen, heterogenen Gruppen gut integrieren.²¹⁹ Eben in diesen Gruppen sieht Heeg großes Potential „ein Lernen durch Theater-Erfahrung“²²⁰ zu ermöglichen.

In Worten des Medien- und Kommunikationswissenschaftlers Moritz Hartmann: „Transkulturalität sollte von der Gesellschaft reflektiert werden und das Theater ist besonders geeignet, dies zu tun.“²²¹

5) Analyse des Stückes *Die Mittelmeer-Monologe*

Das dokumentarische und wortgetreue Theaterstück *Die Mittelmeer-Monologe* feierte am 10. Oktober 2019 unter der Regie von Michael Ruf seine Premiere im Heimathafen Neukölln. Erzählt werden die vier Geschichten der Protagonist*innen Naomie, Yassin, Selma und Joe, welche selbst auf der Flucht waren oder Menschen auf der Flucht unterstützten. Den Stücktext, basierend auf Interviews mit Zeitzeug*innen, zeichnet einen besonders starken Realitätsbezug aus. Zusätzlich sticht das Stück durch seinen entwicklungspolitischen Bildungsansatz mit Nachgesprächen und einer bundesweiten hohen Aufführungszahl in der aktuellen Theaterlandschaft heraus. Die gesamte Strategie, sowie deren Potentiale und Grenzen betrachte ich im Folgenden genauer.

5.1) Das Konzept

Konzeptionell ist *Wort und Herzschlag (WuH)* angelehnt an die Arbeit der britischen Organisation *ice and fire* mit ihrem Programm *Actors for human rights*. Michael Ruf kam in Kontakt mit dieser Organisation und dem ersten Stück *Asylum-Monologues* (2006), dessen Texte aus Interviews generiert wurden – „verbatim theatre“ oder in Deutsch: „wortgetreues Theater“. Ruf gründete daraufhin 2011 das deutsche Pendant, den Verein *Bühne für Menschenrechte*. Ebenso wie *ice and fire* in England ein landesweites Netzwerk an Künstler*innen aufgebaut hat, etablierte Ruf über die Jahre ein bundesweites Netzwerk von über 500 Schauspieler*innen und Musiker*innen in Deutschland.²²² Damit können etwa 100 Aufführungen im Jahr mit regionalen Künstler*innen bundesweit stattfinden.

²¹⁹ Vgl. Heeg 2017, S.24

²²⁰ Heeg 2017a, S.243

²²¹ Hartmann 2017, S.320

²²² Waurig 2019

Die Darbietung des dokumentarischen Theaterstücks wird jedes Mal ergänzt durch ein Publikumsgespräch, bei welchem Betroffene und Aktivist*innen zu Wort kommen. Als Zielpublikum gelten Menschen, die der Thematik gegenüber offen sind. Dabei steht das Empowerment, um Menschen zu motivieren im Bereich Flucht aktiv zu werden, im Vordergrund.

Die Organisation finanziert sich über wechselnden Förderungen. Die Aufführungen selbst werden von bundesweiten Institutionen, Organisationen, Initiativen oder Vereinen, welche die Stücke einladen, mitfinanziert. Typische Einladungen erfolgen häufig von z.B. Seebrücken-Gruppen, Flüchtlingsräten, NGOs wie Sea-Watch und Alarmphone, kirchlichen Trägern oder auch städtischen Kultureinrichtungen. Bis 2019 wurden unter genanntem Label unter der Regie von Michael Ruf drei Stücke veröffentlicht: *Die Asyl-Monologe* (2011), *Die Asyl-Dialoge* (2012) sowie *Die NSU-Monologe* (2016). Seit 2019 arbeitet Michael Ruf mit gleichem Konzept, unter neuem Label mit der gemeinnützigen Organisation *Wort und Herzschlag (WuH)* und veröffentlichte im Oktober 2019 das Stück *Die Mittelmeer-Monologe*.

5.2) Wortgetreuer, dokumentarischer Ansatz

Die vier Monologe des Stückes sind eine Auswahl von etwa 35 Vorinterviews, welche der Regisseur Michael Ruf u.a. mit Aktivist*innen von Sea-Watch, SOS Mediteranée, Alarmphone, Iuventa sowie Journalist*innen und Geflüchteten führte. Aus diesen Vorinterviews entschied sich Ruf für vier Lebensgeschichten und interviewte diese Personen erneut. Diese vier Interviews dauerten schließlich jeweils bis zu zwei Tage und fanden, bei Bedarf, mit Dolmetscher*innen statt.

In der weiteren Phase kürzte und verdichtete Ruf dieses biografische Material, mit dem Anspruch Inhalt und sprachliche Ausdrucksweise nicht zu verändern. Dennoch wurde aus dem langen Interview-Material bestimmter Textpassagen ausgewählt. Diese biografischen Textbausteine wurden im Stück ineinander verwoben, sodass eine mehrstimmige Textfläche zum Thema Flucht entstand. Die Textmontage tätigt Ruf anhand von Methoden des Storytellings und seiner verfolgten Dramaturgie. Die dokumentierten Biografien werden so wortgetreu wie möglich in Verbindung mit den anderen Monologen in eine Bühnenfassung gebracht.

Ruf geht hier ganz im Sinne von Peter Weiss vor, welcher die zweite deutsche Welle des dokumentarischen Theaters prägte: „Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt

unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder“²²³.

Der Monolog dient hier als eine spezielle Form des dokumentarischen Theaters.

Im Folgenden werden *Die Mittelmeer-Monologe* in Bezug auf die schon eingeführten Kategorien: Zugang, Repräsentation und Nachhaltigkeit analysiert. Zunächst folgt die Beschreibung des Stückaufbaus und Plots.

5.3) Stückaufbau und Plot

Die Mittelmeer-Monologe erzählen die Biografien der vier Protagonist*innen Naomie, Selma, Joe und Yassin, welche von wechselnden professionellen Schauspieler*innen dargestellt werden. Eine Aufführung wird immer von einem*r Cellist*in begleitet. Veranstaltungen in Berlin werden zusätzlich von einem Pianisten am Flügel begleitet.

Nach einer Einführung der Moderation, welche das Stück kurz umreißt, die Organisation *WuH* in wenigen Sätzen beschreibt und die Schauspielenden und Musiker*innen des jeweiligen Abends vorstellt, betreten die Künstler*innen die Bühne. Die Musik (Cello/Flügel) ist sichtbar auf dem hinteren Teil der Bühne platziert. Bei den meisten Aufführungen stehen die vier Standmikrofone, sowie vier Notenständer mit den Texten in einer leicht versetzten Reihe am vorderen Bühnenrand. Werden die Monologe von geübten Schauspieler*innen gespielt, so sprechen diese ihren Text frei. Die Aufführungen variieren somit zwischen szenischen Lesungen und Theaterabenden in Monologform.

Es sind vier Licht-Spots auf die Positionen der Schauspielenden gerichtet, sowie ein Spot auf den*die Musiker*in. Beim Auftritt stellen sich die Darstellenden mit Blick ins Publikum an ihre jeweiligen Positionen. Diese halten sie für die gesamte Dauer des Stückes ein. Es ist also ein gestisches, mimisches und stimmliches Spiel, in welchem die Monologe präsentiert werden.

Der Ablauf des etwa 2-stündigen Stückes ist eine parallellaufende chronologische Schilderung aller vier Biografien, die teilweise ineinander verflochten sind. Diese Verflechtungen ergeben sich durch Berührungspunkte der realen Lebensgeschichten der vier interviewten Personen. Auch wenn das Stück nicht in Szenen unterteilt ist, lässt es sich in thematische und dramaturgische Abschnitte mit mehreren Höhepunkten unterteilen.

223 P. Weiss zit. n. **Barton** 1987, S.3

Zu Beginn findet eine situative Einführung der Figuren statt mit Textpassagen, die sich später im chronologischen Ablauf einordnen. Den Anfang macht die Figur Naomie mit dem Satz: „Ich denke oft noch auf See zu sein.“²²⁴ Sie führt in kurzen Sätzen in ihre Gedankenwelt zu ihrer Flucht über das Meer und dessen Auswirkungen auf sie ein. Auch Yassin trat die Flucht über das Mittelmeer an und umreißt in seinen ersten Sätzen, die Gefühlswelt seiner Tochter, seiner Frau sowie wie seine eigenen Ängste.

Die beiden folgenden Monologe befassen sich mit Geschichten von europäischen Aktivist*innen, die in NGOs aktiv sind, Selma bei Watch the Med-Alarmphone e.V.²²⁵ und Joe bei Sea-Watch e.V. Beide schildern in kurzen wechselnden Abschnitten einen Ablauf einer Rettung bzw. der Kontaktaufnahme mit Menschen in Seenot.

Diese Anfangsmonologe enden mit sich zuspitzenden Schilderungen von Fluchtsituationen aus den unterschiedlichen Perspektiven, was zusätzlich musikalisch dramatisiert wird. Mit Yassins letztem Satz: „Wir haben eine Nummer angerufen.“²²⁶ endet die Musik und der Abschnitt mit dem ersten Höhepunkt des Stückes. An diesem Satz wird später im Stück angeknüpft, er lässt sich als Cliffhänger verstehen.

In die Stille hinein spricht Naomie, die sich und ihre familiären Hintergründe vorstellt. In ähnlicher Form formulieren alle vier Protagonist*innen steckbriefartig Infos über ihre Person und ihr Heranwachsen. Diese Sequenz wird nicht von Musik begleitet.

Die Monologe entwickeln sich entlang einer Kette biografischer Eckpunkte wie Ausbildung, Aktivismus, Liebe, Beziehung, Geburt eines Kindes. Drei Protagonist*innen formulieren, was sie sich vom Teilen ihrer Geschichte im Theater erhoffen und sprechen damit auf einer Meta-Ebene:

„YASSIN: (...) Die Leute sollen meine Überfahrt übers Meer verstehen. (...) Es gibt Dinge, die die ganze Welt wissen sollte über den Krieg in Libyen. Die Menschen, die eine Revolution gegen Gaddafi durchgeführt haben, sind keine Terroristen. Ich hoffe, dass die Zuschauer ihren Eindruck über diese Menschen ändern.“

SELMA: Ein Theaterstück ist gelungen, wenn - obwohl man ein Stück macht über Geflüchtete - es dann egal ist, ob er geflüchtet ist, oder was für eine Religion oder Hautfarbe er hat, wenn da plötzlich ein Mensch steht.

JOE: Was bedeutet es, wenn ein Schiff mit 80 Leuten sinkt? Es ist sehr abstrakt. Schwierig, da Mitgefühl zu entwickeln. Das gute am Theater ist, eine x-beliebige Anzahl von Menschen zu zwingen, einem zuzuhören. Anderthalb Stunden.“²²⁷

224 Ruf 2019, S.1

225 Das Kommunikationsnetzwerk Watch the med - Alarmphone stellt Menschen auf der Flucht eine „24-Stunden aktive Notrufnummer zu Verfügung, um Booten, die in Seenot geraten Hilfe zukommen lassen zu können“ (Müller 2017, S.37). Ebenso betreiben sie die Dokumentation von verschwundenen Menschen auf der Flucht übers Mittelmeer. (vgl. ebd.)

226 Ruf 2019, S.4

227 Ruf 2019, S.5-6

Naomie spricht im Vergleich zu den anderen Monologen seltener, aber in meist längere Sequenzen. Im weiteren Verlauf beschreiben Naomie und Yassin ihre jeweiligen Fluchtgründe. Außerdem werden aus den verschiedenen Perspektiven die verschiedenen Flucht- und Rettungssituationen geschildert, welche schließlich in die Wiederholung des 1. Dramatischen Höhepunkts aus der Einführung münden.

Der genannte Cliffhänger wird nun aufgegriffen und ein erster Kontaktpunkt zweier Figuren, Selma und Yassin, findet statt. Yassin nimmt Kontakt zu Alarmphone auf und erreicht Selma. Dabei findet kein direkter Dialog statt. Sondern die Figuren wechseln zwischen Fragen, Antworten sowie Gedanken zum Gesagten und der Situation der jeweiligen Figur. Dieser Schlagabtausch der beiden Figuren spitzt sich zu und wird dabei durch die Musik intensiviert – der 3. Höhepunkt.

Der Klimax des Stückes baut sich in den dramatischen parallellaufenden Schilderungen von Naomies Überfahrt, ihrem Überlebenskampf und dem Verlust ihrer Tochter im Mittelmeer sowie der Gegenperspektive von Joe als Retter des gefährlichen Seenotfalls auf. Parallel dazu beschreibt Selma die Überbringung von Todesnachrichten an die hinterbliebenen Familien geflohener Menschen. Hierbei intensiviert die Musik die Zuspitzung, bis Naomies Überlebenskampf ganz ohne Musik gesprochen wird.

Die Musik begleitet das ganze Stück im Wechsel von längeren Sequenzen ohne Musik gefolgt von längeren Sequenzen mit unterstützenden musikalischen Motiven, die wiederkehren. Diese Motive reichen von freudiger Begeisterung zu stagnierender Realität, jeweils die Stimmungen unterstützen. Die Musik nimmt also eine Rahmenfunktion ein, da sie unterstützt, intensiviert und mit wiederholenden Motiven das Stück begleitet.

Die weiteren Abschnitte behandeln Naomies und Yassins Ankommen auf europäischem Boden sowie die Herausforderungen und Schwierigkeiten dabei. Parallel reflektieren Joe und Selma ihre zwischenzeitige Ohnmacht in ihrer Funktion als rettende Person und schildern noch weitere Seenotrettungsfälle.

Naomies Textpassagen leiten häufig neue Abschnitte ein, wie schon zu Beginn des Stückes mit der Figureneinführung. Diese Figur hebt sich dramaturgisch ab und nimmt zusätzlich mit ihrer emotional ergreifenden Geschichte eine besondere Rolle im Stück ein.

Auch den letzten Abschnitt leitet Naomie mit den Worten ein: „Es kommen immer die Erinnerungen.“²²⁸ In mal kürzeren, mal längeren parallelen Abschnitten kommen die Monologe von Selma, Joe und Yassin mit reflektierenden Gedanken zu einem jeweils

positiven Fazit. Yassin vermittelt den Eindruck mit der Flucht die richtige Entscheidung getroffen zu haben. Selma und Joe sehen weiterhin Sinn darin sich politisch zu engagieren und möchten weiter machen. Während sich das musikalische Motiv über alle Monologe hinweg wandelte, kehrt es nun zum Anfangsmotiv zurück. Naomie beginnt den Schlussmonolog des Stücks erneut mit „Es kommen immer die Erinnerungen...“²²⁹. Dieser lange Schluss-Monolog spitzt sich inhaltlich, in Tempo und durch stimmungsgeladene Musik zu und mündet schließlich, in Stille, in der Geburt ihres Sohnes. Diese dramatische Schlusszene symbolisiert Naomies Entscheidung für ihr eigenes und das Leben ihres Sohnes.

5.4) Zugang

Um den Zugang zum Stück *Die Mittelmeer-Monologen* zu analysieren, muss unterschieden werden zwischen dem Inszenierungsprozess der Stückentwicklung, der Darstellung und der Aufführung des Stückes selbst. Die Punkte Sprache und Teilhabe aus Kapitel 4.1 fließen in diese drei genannten Kategorien mit ein.

5.4.1) Stückentwicklung

Der Zugang zum Mitwirken am Inszenierungsprozess ist klar begrenzt. Wenig Akteur*innen sind an der Stückentwicklung beteiligt: Ruf, seine Kolleg*innen sowie die Interviewpartner*innen und Dolmetscher*innen. Ruf fungiert im gesamten Prozess als Regisseur, Dramaturg und Autor. Unterstützt wird er in seiner Arbeit vom kleinen *WuH*-Team. Dies wechselt häufig und besteht meist aus einer Person, die einen Bundesfreiwilligendienst macht und ein bis zwei Mitarbeiter*innen oder Praktikant*innen. Die Kontakte zu potenziellen Geschichtengeber*innen finden sich in bestehenden Netzwerken, in welchen *WuH* über die Jahre Verbindungen aufgebaut hat. Das Durchfragen und Weitertragen der gesuchten Geschichten, bringt schließlich Kontakte zu potenziellen Interviewpartner*innen.

Während die Vorinterviews bei ausreichendem Sprachniveau auf Deutsch oder Englisch geführt werden können, ist der Anspruch von *WuH* die „Originalinterviews“ in der jeweiligen Muttersprache zu führen. Dadurch fühlen sich die interviewten Personen potenziell wohler und können sich ihres gesamten Wortschatzes bedienen und sich daher besser und detailreicher ausdrücken. Die sprachliche Ausdrucksweise spielt eine besondere Rolle, da diese im wortgetreuen Ansatz des Stückes beibehalten werden soll. Bei den *Mittelmeer-Monologen* haben die beiden Menschen mit

229 Ruf 2019, S.51

Fluchtgeschichten jeweils als Muttersprache Französisch und Arabisch gesprochen. Safiye, die ihre Geschichte für das Stück *Die Asyl-Monologe* geteilt hat, erzählte mir in einem Gespräch, dass sie die Interviewatmosphäre als angenehm empfand, da dies bei ihr zuhause stattfand und eine Freundin von Safiye dolmetschte. Für die Interviewsituation wird bewusst auf eine barrierefreie und angenehme Atmosphäre geachtet, damit sich die Personen möglichst wohl fühlen und öffnen können. Die vier Personen, deren Geschichten am Ende für das Stück ausgewählt wurden, erhielten aus Fördergeldern eine Entlohnung. Im generellen Vergleich zur Theaterarbeit mit geflüchteten Menschen stellt dies keine Selbstverständlichkeit dar. Eine Hürde kann eine nicht vorhandene Arbeitserlaubnis sein oder es werden dafür erst gar keine Gelder bereitgestellt.²³⁰

Bevor das Stück veröffentlicht wird, bekommen die Interviewpartner*innen nochmals die Möglichkeit den Stücktext zu lesen, um Änderungen oder Korrekturen am Text vorzunehmen. Vor dem Aspekt des Zugangs, ermöglicht *WuH* mit dem Konzept potenziell allen Menschen mit Fluchterfahrung sowie aus dem Bereich des Flucht-Aktivismus die Möglichkeit das Stück mit ihren Biografien zu bereichern. Letztendlich werden die Menschen erreicht, die vernetzt genug sind und zu denen Kontakt hergestellt werden kann. Für die Textentwicklung ist die Zusammenarbeit mit Dolmetscher*innen unumgänglich. Erst durch sie können auch die Geschichten der Personen mit differenten Erstsprachen als Deutsch hörbar gemacht werden, da die Aufführungen vorrangig vor einem deutschsprachigen Publikum präsentiert werden. Ohne die Übersetzung würde dieses Publikum keinen Zugang zu den Geschichten bekommen und gleichzeitig würden die Geschichten kein Teil des gesellschaftlichen Diskurses innerhalb des Theaterkontextes darstellen.

5.4.2) Darstellung

Anders als einzelne Beispiele aus den vorherigen Kapiteln arbeitet *WuH* ausschließlich mit professionellen Schauspieler*innen und Musiker*innen zusammen. Diese werden, wenn der Kontakt nicht schon besteht, meist von *WuH* über Vermittlungsseiten oder durch Kontakte von anderen Künstler*innen kontaktiert. Dabei ist der Anspruch, dass die Schauspielenden eine nahezu abgeschlossene Schauspielausbildung vorweisen und mit vergleichsweise wenig Vorbereitungszeit umgehen können. Die Proben finden aufgrund unterschiedlicher Aufführungsorte meist einmalig online oder am Tag der Aufführung vor Ort statt. In diesen Fällen wird zwar die Variante

²³⁰ Vgl. Dieselhorst 2018

„Szenische Lesung“ gewählt, aber dennoch wird eine schauspielerische Qualität erwartet. Diesem Anspruch könnten nicht professionelle Darsteller*innen in der Kürze der Zeit nicht gerecht werden. In den Darbietungen, die ich gesehen habe, konnte ich das Wirken des Textes in unterschiedlicher Besetzung genauer betrachten. Der Text an sich ist schon beim Lesen sehr ergreifend. In einer starken Besetzung entfaltet der Monolog eine noch größere Dramatik, die das Bühnengeschehen verstärkt. Im Vergleich mit dem Stück *Fluchtpunkt Berlin* zeigt sich, dass auch junge Laiendarsteller*innen ähnliche Stückinhalte, die aus Interviews gewonnen wurden, darbieten können. Doch innerhalb des Ansatzes, wie auch der Rahmenbedingungen von *WuH* erscheint nur die Zusammenarbeit mit professionellen Künstler*innen das gewünschte Ergebnis zu erzielen.

Ein weiterer Ansatz in der Besetzung lautet, die Vielfalt der Gesellschaft auch auf der Bühne abzubilden. Es wird also explizit sowohl mit weißen Künstler*innen als auch mit Künstler*innen of Color zusammengearbeitet, was eine klare Stärke der Arbeit aufweist. Dieser Aspekt wird im Kapitel 5.5 nochmals aufgegriffen, um vor dem Hintergrund der Repräsentation analysiert zu werden.

Eine klare Stärke der Zusammenarbeit mit einem bundesweiten Künstler*innen-Netzwerk ist die Möglichkeit der hohen Aufführungszahl. Die wechselnden Ensembles haben einerseits kurze Anfahrtswege und zum anderen kann potenziell mehr Menschen Zugang zu den Monologen ermöglicht werden.

5.4.3) Aufführung

Die Aufführungen finden auf Einladung von bundesweiten, teilweise auch internationalen Institutionen, Organisationen oder Initiativen statt. In den Erstgesprächen mit den jeweiligen Veranstalter*innen wird sich über Bedingungen, das Finanzkonzept, sowie mögliche Räumlichkeiten ausgetauscht. Während im Sinne der Künstler*innen möglichst eine Honorarempfehlung, nahe der des Bundesverbandes Freie Darstellende Künste ausgesprochen wird, wurde für die Veranstalter*innen ein Staffelfinanzkonzept erarbeitet. Wie letztendlich das Honorar ausfällt, ist von den Förderbedingungen der Veranstalter*innen abhängig. Durch das Staffelfinanzmodell steigt die Wahrscheinlichkeit für eine höhere Anzahl von Aufführungen, womit wiederum mehr Menschen erreicht werden können.

Der Anspruch von *WuH* für eine Aufführung ist, diese so barrierefrei wie möglich zu gestalten. Hierbei besteht der Wunsch seitens *WuH* einen möglichst barrierefreien Raum auszuwählen, damit potenziell alle Menschen Zugang haben. Typische Aufführungsorte stellen kleinere und größere Theaterräume, Kulturzentren oder auch

Stadthallen dar. Ebenso werden einzelne Monologe häufig auf Demonstrationen und somit im öffentlichen Raum dargeboten.

Mit der Übertitelung in drei Sprachen (arabisch, englisch, französisch) bietet *WuH* eine barrierefreie Aufführung für Menschen mit keinen oder wenig Deutschkenntnissen. Dies ist wie schon in Kapitel 4.2 keine Selbstverständlichkeit am Theater. Logischerweise ergeben sich die Übertitel aus der Zusammenarbeit mit mehrsprachigen Zeitzeug*innen und den Übersetzungsprozessen. Dennoch steht der Ansatz einer barrierefreien Aufführung im Vordergrund. Dies zeigt sich in allen bisherigen Stücken von *WuH*, welche mit mehrsprachigen Übertiteln aufgeführt wurden. Die sprachliche Barrierefreiheit gehört somit schon immer zum Konzept und stellt eine Stärke der Darbietungen dar. Zusätzlich finden einzelne Aufführungen mit Dolmetscher*innen für Deutsche Gebärdensprache (DGS) statt, deren Organisation Aufgabe des*r Veranstalter*in ist. Lediglich der Wunsch zur Mehrsprachigkeit und die Übertitel selbst kommen von *WuH*. Wie hoch die Eintrittspreise für das Publikum sind oder ob der Eintritt auf Spendenbasis ermöglicht wird, ist ebenfalls von den finanziellen Möglichkeiten der Veranstalter*innen abhängig.

Eine Schwäche in der Barrierefreiheit der Bewerbung der Veranstaltung ist, dass es seitens *WuH* keine mehrsprachigen Ausgaben der Printmedien gibt. Dies muss also ebenfalls von den Veranstalter*innen erstellt werden und passiert damit äußerst selten, da die Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit seitens der Veranstalter*innen nicht zwangsläufig gesehen wird. Einzelne stellten im Zusammenhang mit den Übertiteln beispielsweise die Frage, wieso sich eine Person mit eigener (traumatisierenden) Fluchtgeschichte sich andere (re-traumatisierende) Fluchtgeschichten anhören möchte. Durchaus besuchten manchmal Menschen mit Fluchtgeschichten die Vorstellungen und bedankten sich, dass diese Geschichten geteilt werden. Eine weitere Person erwähnte im Nachgespräch, dass sie die Fluchtperspektive aus eigener Erfahrung kenne, ihr aber die Perspektive und Probleme der „Rettenden“ nicht bewusst waren. Diese multiperspektivischen Schilderungen des Stückes könnten weit über das Zielpublikum hinaus die Sichtweise eines Großteils der Gesellschaft bereichern. Zudem bieten die Geschichten Menschen mit Fluchterfahrung einen Raum, in dem sie sich repräsentiert fühlen können.

Das Zielpublikum lässt sich politisch im linken Spektrum verorten, weshalb eine grundlegende Offenheit gegenüber der Thematik vermutet werden kann. Dass gerade diese Gruppe mit dem Stück erreicht und auch angesprochen wird, kann vermutlich in erster Linie auf Veranstalter*innen aus dem Fluchtkontext wie der Seebrücke, Flüchtlingsräten oder NGOs zurückgeführt werden.

Hierbei muss aber auch die Subjektivität des Stückes erwähnt werden. Ruf und die Interviewpartner*innen verfolgen mit der dokumentarischen Stückveröffentlichung das klare Ziel die diskriminierenden Strukturen in den aktuellen Fluchtbewegungen aufzuklären. Ein Potential aber gleichzeitig auch eine Grenze des dokumentarischen Theaters stellt die Möglichkeit dar, unkommentierte Meinungen auf der Bühne zu repräsentieren.²³¹ Zwar lassen sich im Hinblick auf die menschenrechtsverletzende Politik im Kontext Flucht, meiner Meinung nach, nur schwer gegensätzliche Meinung vertreten. Allerdings kann eben diese scheinbare Endgültigkeit der Diskussion Menschen abschrecken sich damit auseinanderzusetzen. Hierbei stellt sich die Frage, ob man diesen Raum für diversere Meinungen öffnen möchte und wenn ja, welche Möglichkeiten sich hierfür bieten. Potential hierfür sehe ich in theaterpädagogischen Programmen zum Thema und einer vermehrten Zusammenarbeit mit Schulen, um somit schon früh mit Menschen in Austausch zu treten.

Im Hinblick auf die Mehrsprachigkeit, könnte, da tatsächlich nur selten ein sehr kleiner Anteil nichtdeutschsprachiger Menschen im Publikum sitzt, über die Notwendigkeit der Übertitelung diskutiert werden. Aber dies scheint der falsche Ansatz zu sein, denn durch die Selbstverständlichkeit der dreisprachigen Übersetzung wird potenziell mehr Menschen Zugang gewährleistet. Dies kann als symbolischer Akt gesehen werden und damit langfristig zur Normalisierung von Vielsprachigkeit einer Theateraufführung führen.

5.5) Repräsentation

Die Analyse der „Repräsentation“ erfolgt anhand der Interviewpartner*innen, sowie der (Fremd-)Darstellenden dieser Geschichten.

5.5.1) Interviewpartner*innen

Wie schon erwähnt basieren die Texte auf Interviews von Menschen mit Fluchtgeschichten und Menschen mit aktivistischen Erfahrungen im Bereich Flucht. Auf der Bühne werden vier Perspektiven zur Thematik Flucht repräsentiert.

Der Dokumentarautor Ruf untersucht die verschiedenen Interviews auf Themen, die sich inhaltlich abbilden und inwieweit sich bestimmte Geschichten ergänzen können. Weitere wichtige Punkte sind die politische Aktivierung und Bewusstmachung, die mit dem Stück bezweckt werden soll. Nach diesen wie auch nach dramaturgischen Kriterien wählte Ruf die vier Interviews als Textbasis aus. In der Bearbeitung der Texte

²³¹ Barton 1987, S.9-10

wurde, wie schon erwähnt, darauf geachtet weder inhaltlich noch an dem sprachlichen Duktus etwas zu verändern. Wenn im Interview selbst kein*e professionelle*r Dolmetscher*in anwesend ist, wird der Originaltext nachträglich von einem*r solchen übersetzt, um möglichst nah am originalen Wortlaut zu bleiben. Die vorläufige Stücktextfassung wird den jeweiligen Protagonist*innen nochmals in ihrer Erstsprache vorgelegt, damit diese ergänzen, korrigieren und generell abschließend zustimmen können. Zu diesem Zeitpunkt bestehe auch noch die Möglichkeit der interviewten Personen, sich gegen das Stück oder das Verwenden ihrer Geschichte auszusprechen. Generell habe es bisher keine großen Diskussionen bezüglich der Texte gegeben, stattdessen hätten sich alle Protagonist*innen sehr gut repräsentiert gefühlt, so Ruf in einem Gespräch. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob zu dem Zeitpunkt, zu dem die Geschichten schon komplett eingearbeitet worden sind, eine interviewte Person tatsächlich noch ihre Teilnahme revidieren würde.

Aufgrund des wortgetreuen dokumentarischen Ansatzes ist Ruf während der gesamten Textmontage sehr darauf bedacht, so nah wie möglich am Original zu bleiben. Durch die mehrfachen Übersetzungen und Rücksprachen mit den Interviewten scheint der Originalinhalt gewährleistet. Inwieweit die sprachliche Ausdrucksweise, also der wortgetreue Ansatz, durch die Übersetzungsvorgänge gegeben ist, lässt sich schwer beurteilen. Dabei stellt sich die Frage, ob die Repräsentation der Geschichten oder des korrekten sprachlichen Ausdrucks im Vordergrund steht. Zudem kann im Falle von *WuH* die Beschreibung „dokumentarisch und wortgetreu“ mehr als Umschreibung für die wahren Lebensgeschichten hinter den Monologen verstanden werden.

Auf Wunsch der interviewten Personen werden ihre echten Namen im Stück geändert. Dies wurde bei den *Mittelmeer-Monologen* bei drei von vier Protagonist*innen vorgenommen. Die Protagonist*innen der *Asyl-Monologe* behielten hingegen, auf Wunsch, die echten Namen der interviewten Personen. Da das Teilen der eigenen Fluchtgeschichte sowie von Aktivismus-Erfahrungen durchaus auch eine Gefahr für die Interviewten darstellen kann, ist positiv hervorzuheben, dass *WuH* einen bedachten und sensiblen Umgang mit der Repräsentation der Menschen und ihrer persönlichen Lebensgeschichten vorsieht.

5.5.2) Fremddarstellung

In den Beispielen aus den vorherigen Kapiteln stehen häufig geflüchtete Menschen mit biographischem Ansatz auf der Bühne, im interkulturellen Ansatz meist als Vertreter*innen ihrer Community oder nach transkulturellem Konzept meist als darstellende Personen unabhängig ihrer Fluchtgeschichte. Ähnlich wie die Inszenierungen *Fluchtpunkt Berlin* und *Schwarzweiss* arbeitet *WuH* hingegen mit Stellvertreter*innen für die interviewten Personen. Die Selbstdarstellung der interviewten Menschen in ihren Biografien wird in einer Fremddarstellung durch professionelle Künstler*innen auf der Bühne dargeboten. Ruf sieht darin den Vorteil, dass das Publikum dadurch „eine gewisse Distanz wahren [könne], ohne allzu schnell in mitleidige Gedanken zu verfallen.“²³²

Diese gewählte Art der Aufführung lässt die These zu, dass die minimalistische ästhetische Form die Darstellenden in den Hintergrund und die Geschichten in Vordergrund rückt. Auch der Schauspieler Doga Gürer formuliert diese Erkenntnis im Vergleich zu seinen bisher meist fiktiven Rollen. In der Rolle von Yassin könne er als Schauspieler in den Hintergrund treten und stärker „den Inhalt wirken lassen“²³³. Die Schauspieler*innen tragen private Kleidung und bieten die Monologe, statt in ganzheitlich körperlichen, nur in einem mimischen und stimmlichen Spiel dar. Sie sind also klar als Rollenträger*innen erkennbar und dennoch, so Gürer, „müsse das Geschehen auf der Bühne authentisch und genauso emotional sein“²³⁴, um das Publikum zu berühren. Durch die minimalistischen künstlerischen Mittel bei Bühnenbild und Schauspiel sowie der Privatkleidung der Darstellenden, scheint eine gewisse Distanz gewahrt zu werden. Dadurch wirken die psychorealistische Einfühlung der Schauspielenden und die musikalische Begleitung allerdings umso stärker. Während sich das Bühnenbild wenig verändert, entstehen durch die Textlastigkeit die Bilder eher im Kopf des*r Rezipierenden.

Durch die Fremddarstellung wird die Wiederholbarkeit dieser emotionalen und traumatischen Geschichten ermöglicht, denn diese werden in Monologs-Form sehr detailreich und ausführlich geschildert. Würden, bei über 100 Vorstellungen pro Jahr, die betroffenen Personen ihre eigenen Geschichten Aufführung für Aufführung wiederholen müssen, wären sie mit großer Wahrscheinlichkeit unzumutbaren Überforderungen ausgesetzt.

In meinem Bewerbungsgespräch bei *WuH* sprachen wir über die Besetzung des

²³² Waurig 2019

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

Stückes. Warum wird mit professionellen Schauspieler*innen gearbeitet und wieso stehen die Geflüchteten nicht selbst auf der Bühne? Im Nachhinein erscheint es mir keine Möglichkeit mehr, dass die Geflüchteten selbst ihre Geschichten erzählen und damit als geflüchtete Person auf der Bühne stehen. Denn neben der bereits erwähnten Gefahr der Retraumatisierung, bestehe die Gefahr der Reproduktion des Bildes von geflüchteten Menschen, die auf der Bühne scheinbar ausschließlich ihre Fluchtgeschichte erzählen können. Des Weiteren müsste in diesem Fall die Person, die ihre Fluchtgeschichte teilen möchte, ebenso bereit sein, als Darsteller*in auf der Bühne zu stehen. Es scheint also eine logische Konsequenz zu sein mit Schauspieler*innen als Stellvertreter*innen in der nicht abstrakten Monologs-Form von *WuH* zusammenzuarbeiten.

In Gesprächen mit geflüchteten Menschen, die das Stück gesehen haben, sowie mit Safiye, dessen Lebensgeschichte Teil der *Asyl-Monologe* ist, bekam ich häufig die Antwort, dass es für sie nicht relevant sei, wer aus welcher Positionierung die Geschichten erzähle. Die wirklich wichtige Aufgabe des Stückes sei, dass die Geschichten mit der Öffentlichkeit geteilt werden.

In den Besetzungsprozessen fragte ich mich allerdings, wieso die Besetzung nach gewissen Kriterien stattfindet. Rufs Ansatz verfolgt die Idee die Vielfalt der Gesellschaft sowie die Vielfalt der Personen, um die es im Stück gehe, im Ensemble widerzuspiegeln. Um diese Vielfalt im Ensemble zu repräsentieren wird viel Zeit für die Besetzung in Anspruch genommen, was sich als klare Stärke formulieren lässt. Außerhalb der Metropolen wie Berlin, München, Köln und Hamburg gestaltet es sich meist schwieriger Künstler*innen of Color für die Besetzung zu finden. In diesen Fällen kann es vorkommen, dass ein rein weißes Ensemble das Stück darbietet, was dennoch sehr selten passiert. Die beiden europäischen Aktivist*innen werden meist von weißen Schauspieler*innen gespielt und die beiden geflüchteten Menschen aus Kamerun und Libyen werden meist mit Schauspieler*innen of Color besetzt. Dies ist kritisch zu betrachten: Zum einen findet eine Reproduktion der Bilder von weißen Helfer*innen und Schwarzen Opfern statt. Zwar erzählt die Originalgeschichte sowie aktuelle Rettungen auf dem Mittelmeer genau das, doch ist fraglich, ob im Theater nicht die Möglichkeit bestünde eben diese Bilder aufzubrechen. Aus postkolonialer Sicht ist es aus der Historie herleitbar, wieso der globale Norden mit dem globalen Süden im "Helfer und Geholfener"²³⁵-Konstrukt, wie es Joe im Stück formuliert, feststeckt.

235 Ruf 2019, S.5

Des Weiteren überschneiden sich hier die Debatten um Geflüchteten-Narrative im Theater und die stereotype Besetzung von migrantisierten und rassifizierten Schauspieler*innen. (vgl. Kapitel 3.2) Im Theater könnte grundsätzlich jede Person jede Rolle einnehmen, was allerdings in der Besetzung von Künstler*innen of Color nicht der Fall zu sein scheint. Diese sind wenig vertreten in deutschen Ensembles und werden häufig für marginalisierte Figuren besetzt. (vgl. Kapitel 3.2) Im dokumentarischen Sinne, könnte man behaupten, dass die Besetzung in den *Mittelmeer-Monologen* originalgetreu ausgewählt wird. Aus postmigrantischer, transkultureller sowie antirassistischer Perspektive spricht die explizite Besetzung aufgrund eines Phänotypus für eine Flucht-Rolle gegen gleichberechtigte Darstellung im Theater. Eben dies reproduziert wogegen migrantisierte und rassifizierte Künstler*innen schon lange ankämpfen: Othering und Exotisierung, ihnen absprechen, dass sie Teil der deutschen Bevölkerung sein können und dies auch sind. Zudem besteht mit der Festsetzung von bestimmten Rollen mit bestimmtem Phänotypus die Gefahr, die Geschichten als autobiografisch zu deuten. Zwar erfolgt vor Stückbeginn eine Einführung der Schauspielenden und ihrer jeweiligen Rolle, doch kam es manchmal im Nachgespräch seitens der Zuschauenden zu dem Missverständnis, dass die Darstellenden selbst ihre Geschichten gesprochen hätten.

Auf Kritik einer Schauspielerin of Color, die sich genau das fragte, wieso sie für die Rolle der geflüchteten Frau angefragt wird, galt die empowernde Geschichte von Naomie als Gegenargument. Sie stelle nicht das stereotypische Fluchtnarrativ dar. Im Vergleich mit der Darstellung marginalisierter Gruppen im Theater oder Film scheint das zu stimmen.²³⁶ Es werden vier Lebensgeschichten erzählt und der Mensch hinter der Fluchtgeschichte wird durch die biografische Form des Monologs gesehen. Dies wird auch in Selmas Monolog aufgegriffen: „Ein Theaterstück ist gelungen, wenn - obwohl man ein Stück macht über Geflüchtete - es dann egal ist, ob er geflüchtet ist, oder was für eine Religion oder Hautfarbe er hat, wenn da plötzlich ein Mensch steht.“²³⁷

Die Mittelmeer-Monologen schaffen eine Alternative zu stereotypen Fluchtnarrativen, indem sie den Menschen hinter der Fluchtgeschichte vorstellen. Es wird nicht über Menschen mit Fluchterfahrung gesprochen, sondern sie selbst kommen mithilfe von Stellvertreter*innen zu Wort. Dennoch lässt sich dabei nicht die Debatte um stereotype Besetzungsweisen ignorieren und bietet Raum zur Diskussion der Repräsentationsweise.

236 Vgl. **Diesselhorst** 2018

237 **Ruf** 2019 S.5-6

5.6) Nachhaltigkeit

5.6.1) Langfristigkeit

Die Arbeit von *WuH*, spezieller von Michael Ruf, wird nun schon seit über 10 Jahren fortgeführt. Über diesen Zeitraum konnte Ruf mit seinen dokumentarischen und wortgetreuen Theaterstücken an Reichweite gewinnen. Dies ermöglicht *WuH* eine Zunahme an Fördermöglichkeiten. Obwohl eine enge Zusammenarbeit mit Förder*innen besteht, ergab sich bisher noch keine langfristige Förderung über ein Jahr hinaus. Die Antrags- und Öffentlichkeitsarbeit nimmt einen großen Teil der Aufgaben bei *WuH* ein. Da dieses Team jedoch meist nur maximal zwei- oder dreiköpfig ist, hätte eine weitere Stelle Potential für diverseren Austausch, um somit tiefer in Reflexionsprozesse und Überarbeitung der bisherigen Arbeit einzusteigen. Dafür müssten wiederum mehr Fördergelder ermöglicht werden, was sich zum einen schwierig gestalten kann. Zusätzlich müsste die Notwendigkeit im Team geteilt werden, um einen gemeinsamen Weg dahingehend zu finden.

Eine klare zukunftsweisende Stärke, ist der anhaltende Kontakt und Austausch mit den interviewten Zeitzeug*innen. Aus diesen Kontakten speist sich u.a. das Netzwerk für weitere Projekte, die Nachgespräche oder Kontakten zu neuen Zeitzeug*innen. *WuH* ist also darauf bedacht den Kontakt und Dialog mit allen Beteiligten weiterzuführen.

Während die britische Organisation *ice and fire* das Stück *Asylum-Monologues* laufend mit neuen Monologen überarbeitet und somit aktuelle Aspekte im Stück aufgreifen kann, verfolgt Ruf ein anderes Konzept. Die Stücktexte werden nach der Veröffentlichung höchstens minimal verändert, aber die Monologe bleiben die gleichen. Dennoch verlieren die bisherigen Stücke Rufs bislang wenig an Gegenwärtigkeit und Nachfrage. Dies hat zum einen mit wenig politischer Veränderung im Asylsystem, noch in der Aufklärung, um die NSU-Prozesse oder im Umgang mit Fluchtbewegungen zu tun, da so die vergangenen Stücktexte Rufs weiterhin ihre Aktualität beibehalten. Zum anderen lassen sich die Dokumente als Zeitzeug*innen-Berichte verstehen und können somit zwar langfristig an Gegenwartsnähe verlieren, aber gleichzeitig an historischem Wert gewinnen. Die Einführungsmoderation und Nachgespräche dienen zudem als Rahmung. Dialogpartner*innen bei diesen Gesprächen stellen sowohl betroffene Menschen als auch Aktivist*innen aus dem Flucht-Kontext dar. Diese können somit den Aktualitätsbezug des Stückes mit ihren Erfahrungen abgleichen und in Austausch darüber kommen. Die Moderation des Gesprächs übernimmt entweder ein*e Veranstalter*in vor Ort oder Michael Ruf als auch eine weitere Person von *WuH*.

Der Ablauf gestaltet sich meist gleich, dass alle Dialogpartner*innen sich vorstellen und auf einleitende Fragen der Moderation antworten. Im zweiten Teil gibt es die Möglichkeit für Zuschauende selbst Fragen zu stellen und beantwortet zu bekommen. Hierbei können Informationen und Gedanken aus dem Stück nochmals vertieft werden.

Die Teilnehmenden des Nachgesprächs nehmen dabei eine verknüpfende Rolle zum lokalen Publikum ein. Es werden Menschen aus der Region sowie ihr Engagement vorgestellt. Von diesem Austausch erhofft sich Ruf eine Motivation und Aktivierung der Zuschauenden zu bewirken: „Es reicht nicht, nur zu konsumieren. Wir wollen zum Engagement motivieren – all jene, die immer noch zögern.“²³⁸ Dieses große Vorhaben hat durch den Lokalbezug die Chance, die Menschen vor Ort zu erreichen, die sich dann potenziell langfristig mit der Thematik auseinandersetzen könnten. Inwieweit dies letztendlich Erfolg hat, lässt sich ohne vorliegende Umfragen oder Studien schwer feststellen. Der Kulturjournalist Georg Kasch spricht im Kontext der *Mittelmeer-Monologe* von „realitätsveränderndem Theater“²³⁹. Er sieht großes Potential darin, den direkten Kontakt mit Aktivist*innen und Betroffenen herzustellen, um im Dialog Ideen zu erhalten, wie man sich selbst engagieren kann. Finanzielle Spenden an NGOs sieht Kasch dabei als eine Möglichkeit an.²⁴⁰

Die Thematik und Emotionalität des Stückes können für Rezipierende Gefühle von Machtlosigkeit und Ohnmacht hervorrufen, da einem die Komplexität dieser Thematik vor Augen geführt wird. „Ein Unrecht, dass man nach diesem eindringlichen Abend sofort beenden möchte - wenn man nur wüsste, wie.“²⁴¹, so fasst Ackermann sein Erleben des Stückes zusammen. Diese Theaterkritik Ackermanns bezieht sich auf eine Aufführung in Kooperation mit Sea-Watch e.V. im September 2020. An dieser Auftaktveranstaltung fand ein Vorgespräch mit Politiker*innen und kein Nachgespräch mit Betroffenen und Aktivist*innen statt. Es kann die Vermutung aufgestellt werden, dass ein solches Nachgespräch das Fazit Ackermanns positiver gestimmt hätte. Dennoch bezieht sich diese Aussage vermutlich auch auf die Komplexität der Thematik, in welcher das Engagement eines einzelnen Menschen selten direkt eine Veränderung hervorrufen kann. Die hohe Anzahl von Anfragen für das Stück kann für das Potential des realitätsnahen Ansatzes von *WuH* sprechen, doch wie „realitätsverändernd“ das Stück letztendlich ist, kann nicht direkt beantwortet werden.

238 Waurig 2019

239 Kasch 2020

240 Kasch 2020

241 Ackermann 2020

5.6.2) Reflexionsprozesse

Um seine Realität und sein Umfeld in Hinblick auf Machtstrukturen und Diskriminierungsformen zu verändern, bedarf es einer Auseinandersetzung und Reflexion. Der Widerspruch der postkolonialen Welt wird im Stück offenkundig thematisiert: Selma kann mit ihrer Beschreibung des Besuches eines Sklavenmuseums in Nigeria, als Position einer europäischen postkolonialen Sichtweise gesehen werden. Die beiden Menschen auf der Flucht, Yassin und Naomie, bekommen die Auswirkungen der postkolonialen Welt am eigenen Leib zu spüren und versuchen einen Umgang damit zu finden. Selma, weiß, europäisch, gut situiert, scheint hingegen nicht nachvollziehen zu können zu was der Mensch fähig war und ist. Dennoch scheint sie zu begreifen welche Verantwortlichkeit sich daraus ergibt:

„SELMA: (...) Warum tun Menschen so etwas? Wie gehst du damit um? Ich hab Wole Soyinka, einen Schriftsteller aus Nigeria, gefragt, und dann sagt er: "Loslassen. Einfach loslassen. Das ist der Mensch, das ist der Mensch." Eine Antwort, die mich nie losgelassen hat. Und weil wir alle Menschen sind, ist es auch unsere Geschichte.“²⁴²

Als zuschauende Person werden einem konstant die konträren Perspektiven und Reflexionsprozesse von zwei Menschen auf der Flucht aus prekären Verhältnissen, sowie die der beiden Aktivist*innen, aus sicheren Lebensumständen, vor Augen geführt. Zudem sollen politische Strukturen und daraus resultierende Fluchtursachen sowie die Notwendigkeit von wirksamer Entwicklungszusammenarbeit kognitiv und emotional nahegebracht werden. Ein Beispiel hierfür bietet die folgende Passage:

„JOE: (...) Es geht nichts ohne die libyschen Milizen. Sie betreiben die Lager, organisieren die Küstenwache, führen Krieg. Sobald Krieg ausbricht, ist keine Küstenwache mehr vor Ort. Und sie bringen die Leute auf die Schlauchboote. Das Auswärtige Amt sagt das. Die UN sagt das. Wenn man denkt, dass die Strukturen, in denen Schlepperei betrieben wird und die Küstenwache getrennt sind, dann hat man das System nicht verstanden. Das Geld, was die EU der libyschen Küstenwache gibt, geht auch automatisch wieder in die Strukturen.“²⁴³

Ebenso bieten die Monologe eine Alternative zu vielen Medienberichten, in denen häufig die Menschen hinter den Schilderungen und Fakten verloren gehen. Die Geschichten der vier Zeitzeug*innen können also langfristig eine gezieltere Wahrnehmung in der Migrationsdebatte herbeiführen. Ein Beispiel hierfür bietet folgende Sequenz, was als Antwort auf die häufige Nennung von Zahlen, statt von Menschen in den Medien gesehen werden kann:

²⁴² Ruf 2019, S.38

²⁴³ Ruf 2019, S. 31

„SELMA: (...) Ich hab mit Yassins Familie einen Spaziergang am See gemacht. Am Sonntagnachmittag. Man schlendert, man weiß auch nicht immer, was reden. Die Kinder spielen, sind müde und ein bißchen quängelich. Und dann hab ich das Kind von Yassin auf den Schultern. Man schäkert und spielt und rennt am Ufer entlang. Man redet, was man mit Kindern so redet. Und das Kind hat einen Namen. Und das Kind hat eine Stimme. Ein verrückter Moment.“²⁴⁴

Eine große Rolle im Rezeptionsprozess dokumentarischen Theaters sollte das Reflektieren und Bewusstsein über eine subjektive Auswahl der Dokumente einnehmen. (vgl. Kapitel 5.4.3) Im Sinne des entwicklungspolitischen Bildungsansatzes von *WuH* soll die Aufführung Zuschauende selbst zur Reflexion und selbständigen Auseinandersetzung mit der Thematik anregen. Die Chance, dass Rezipient*innen dem nachgehen, ist nicht gering und doch kann, aufgrund der fehlenden Belege, keine Aussage über die Langfristigkeit formuliert werden.

Auf der Bühne findet eine Auseinandersetzung mit Auswirkungen des Kolonialismus und dem gegenwärtigen Umgang mit Fluchtbewegungen statt. Darin inkludiert sind automatisch Rassismuskurse. In der Zusammenarbeit bei *WuH* sowie mit NGOs wie beispielsweise Sea-Watch e.V. habe ich eine aktiv reflexive und diskriminierungskritische Auseinandersetzung manchmal vermisst. Gleichzeitig habe ich mir, aus heutiger Perspektive zu wenig den Raum genommen gewisse Herangehensweisen im Team aktiv zu hinterfragen. Auffällig dabei war, dass das Organisationsteam von Sea-Watch e.V. und *WuH*, einschließlich mir, komplett weiß war. Es wurde kein offenkundiger Rassismus reproduziert, doch hatte ich den Eindruck der Kern der Veranstaltung und darin beinhaltete Diskurse, scheinen in der Zusammenarbeit manchmal verloren zu gehen. Retrospektiv habe ich den Eindruck, dass ein diverseres Team von vornerein einen anderen Umgang erschaffen hätte, da automatisch diversere Perspektiven Einzug erhalten hätten. Dabei ist absolut wichtig zu sagen, dass Schwarze Menschen mit oder ohne Fluchtgeschichte nicht automatisch die Aufklärungsrolle über Rassismus und Machtstrukturen in der Zusammenarbeit mit weißen Menschen einnehmen sollten. Das Ideal wäre, dass die gesamte Gesellschaft sich mit vorherrschenden strukturellen, institutionellen und individuellen Diskriminierungsformen beschäftigt, um diese langfristig abbauen zu können. Einerseits kann die Arbeit von *WuH*, sowie Sea-Watch e.V. als notwendig und wertvoll angesehen werden. Doch bedarf es einer kritischen Auseinandersetzung der vornehmlich weißen Zusammenarbeit innerhalb der Organisationen. Denn daraus ergeben sich automatisch Machtasymmetrien. (vgl. Kapitel 3)

Auch Ruf ist in einer machtvollen Position, da er mit sensiblem Material der Interviewten arbeitet. Wie schon in vorherigen Betrachtungen geschildert, war mein Eindruck, dass sich Ruf dieser Position bewusst ist und ein bedachter Umgang mit den Biografien sowie den Menschen dahinter besteht.

Die Personen, welche letztendlich die Anerkennung für das Stück erhalten, sind zunächst der Regisseur und die Darstellenden. Aufgrund der realen Lebensgeschichten, die viel Gefahr, Leid und Schmerz mit sich bringen, scheint Anerkennung nicht direkt das zu sein, was hervorgerufen werden sollte. Diese Widersprüchlichkeit der Anerkennung der Kunst des Stückes und dessen Aufklärungsaspektes sowie gleichzeitig der Überforderung mit den realen Biografien umzugehen, kann als ein Grund des häufig zögerlichen Applauses zum Stückende gesehen werden. Letztendlich erhält Ruf Lob für das Stück und finanziert sich und sein Team mit dem Einkommen. Hierin steckt eine weitere Ambivalenz. Denn diese Geschichten müssen erzählt werden und der Aufwand, der sich in der Erarbeitung und Darbietung jener ergibt, kann nicht unentlohnt bleiben. Zwar erhalten die vier interviewten Personen eine Entlohnung und bekommen Raum ihre Geschichten zu teilen, dennoch profitieren finanziell andere davon.

Im Folgenden werden die gesammelten Erkenntnisse zusammengefasst und ein Ausblick im Hinblick auf Theater und Flucht und speziell für *Die Mittelmeer-Monologe* formuliert.

6) Fazit und Ausblick

„Theater macht immer schon Übergänge sichtbar und überschreitet Grenzen. Auch in Bezug auf eine immer diverser werdende Bevölkerungsstruktur kann das Theater noch Potenziale ausschöpfen, Sichtbarkeiten zu schaffen und Minorisierten eine Plattform zu bieten. Kunst, und besonders das Theater, sollte sich hier mehr seiner politischen Rolle in der Gesellschaft bewusst werden.“

Moritz Hartmann

Deutschland ist ein Einwanderungsland und wird es auch zukünftig bleiben. Dabei gibt es verschiedene Formen der Migration, sei es durch das Anwerben von Arbeitskräften, welche in Deutschland ansässig werden oder Menschen, deren Zufluchtsort der deutschsprachige Raum wird. Durch die lange Geschichte der Migration befinden sich in der BRD mittlerweile mehrere Generationen mit sogenanntem Migrationshintergrund. Im Laufe der Generationen ergaben sich einerseits verschiedene Forderungen und Bedürfnisse und andererseits unterschiedliche politische Antworten, welche diese aufgriffen oder scheinbar ignorierten. (vgl. Kapitel 2) Denn Konzepte wie Integration oder Multikulturalismus werden immer mehr hinterfragt und dennoch weiterhin häufig erwartet und gelebt. Gegenkonzepte scheinen meist in alternativen Räumen, wie z.B. dem Theater, zu entstehen. In der kulturellen Zusammenarbeit ergeben sich die Konzepte der Inter- und Transkulturalität, welche aufeinander aufbauen. Konzepte wie das transkulturelle Theater fordern eine stärkere theoretische Auseinandersetzung mit Machtstrukturen und Diskriminierungsformen innerhalb einer Einwanderungsgesellschaft. (vgl. Kapitel 3)

Um meine Forschungsfrage nach Strategien, Potentialen und Grenzen in der zeitgenössischen Theaterlandschaft im Kontext Flucht zu untersuchen, habe ich *Die Mittelmeer-Monologe* als Grundlage gewählt. Dieses Stück habe ich anhand der drei Kategorien analysiert: Zugang, Repräsentation und Nachhaltigkeit.

Diese drei Analysepunkte bedingen sich in der Zusammenarbeit einer heterogenen Gruppe. Ohne die Entwicklung von diversen, barrierearmen Angeboten für ein heterogenes Zielpublikum, kann keine vielschichtige Repräsentation im Theater stattfinden. Und dieser Prozess kann wiederum, im Sinne des transkulturellen Theaters, nur durch Anerkennung und aktive Auseinandersetzung mit Machtasymmetrien und Dominanzdiskursen gelingen.

Während die Konzepte des Theater X, des Maxim Gorki Theaters oder auch des Theaters Kampnagel versuchen auf diesen Grundlagen aufzubauen, müssen in der gesamten Theaterlandschaft noch weitere Schritte hin zum Theater für alle gegangen werden.

Generell scheint das dokumentarische Theater Potential für (post-) migrantisches Theater und speziell, Flucht und Theater aufzuzeigen. Dokumentarische Elemente können beispielsweise in der biografischen Arbeit mit nicht professionellen wie auch mit professionellen Theatermacher*innen genutzt werden.

Für das Zusammenführen von Biografien und der Darstellung dieser von professionellen Schauspieler*innen können *Die Mittelmeer-Monologe* als ein Beispiel angesehen werden. Die Simultanität des Stücktextes durch das Verflechten von vier Biografien, erschafft die Möglichkeit verschiedene Perspektiven zu hören. Zwar beinhaltet das Stück nur zwei Fluchtgeschichten und zwei Aktivist*innen-Geschichten, dennoch gelingt es die Komplexität des Themas verständlich zu machen. Gerahmt wird die Aufführung mit einem Nachgespräch, was nochmals einen direkten Bezug zu jedem*r Rezipient*in herstellen kann. Die Strategie von *WuH* weist also Potentiale auf, wie Reflexionsprozesse ausgehend von einem Theaterstück angeregt werden können.

Aus meiner Arbeit bei *WuH* und meinen neugewonnenen Erkenntnissen aus der vorliegenden Untersuchung, lässt sich jedoch nicht herleiten, wie nachhaltig die Strategie letztendlich ist. Hierfür wäre eine anschließende und langfristige Studie notwendig. Diese könnte durch Interviews, Umfragen und dem Begleiten von Rezipient*innen bevor und nachdem sie *Die Mittelmeer-Monologe* gesehen haben, erforscht werden. Die Frage wäre, inwieweit der entwicklungspolitische Bildungsansatz von *WuH* eine nachhaltige Auseinandersetzung mit der Thematik und ein Engagement im Kontext Flucht bei den Zuschauenden hervorruft.

Anknüpfend an die beschriebene Strategie von *WuH* bieten theaterpädagogische Angebote das Potential, mit der eigenen Erfahrung des Theaterspielens weitere Perspektiven einnehmen, reflektieren und verstehen zu können. Auch Warstat sieht die Chancen, welche das Amateurtheater bieten kann:

„Gerade angesichts des aktuellen Interesses für Formen der Partizipation im Theater würde es sich lohnen, einen genaueren Blick auf die Amateurtheater zu werfen. Es ist zu vermuten, dass sie ihren Mitwirkenden kulturell wie politisch wichtige Möglichkeiten der Teilnahme am öffentlichen Leben ermöglichen und womöglich doch auch aktuelle gesellschaftlich Themen mit der je eigenen Theatersprache in Beziehung setzen.“²⁴⁵

Spannend wäre im Hinblick auf Theaterpädagogik und Flucht, zu untersuchen, welches Potential sich für geflüchtete Menschen in Theaterprojekten ergeben kann. Hinsichtlich der Frage wie Geflüchtete trotz fehlender politischer Repräsentanz auf der

245 Warstat 2017, S.29

Bühne repräsentiert werden können, wäre die Untersuchung eines möglich empowernden Aspekts spannend.²⁴⁶ Kann das Mitwirken bei Theaterprojekten Newcomer*innen im Prozess des Ankommens unterstützen und sie darin bestärken als Teil der Gesellschaft zu agieren? Generell ist die Forschung zu (post-)migrantischem Theater sowie Flucht und Theater noch am Anfang.²⁴⁷ Es gibt bisher nur einzelne Forschungsansätze zum Wirken kultureller Bildung sowie ihrer Auswirkungen auf die Teilnehmenden. Es benötigt verstärkt Forschungsansätze wie beispielsweise der 1. Interkulturbarometer, welcher sich 2011 erstmals mit den Auswirkungen der kulturellen Partizipation innerhalb einer Migrationsgesellschaft beschäftigte. Solange keine bis wenig Zahlen, sondern nur Erfahrungsberichte vorliegen, lässt sich leicht dagegen argumentieren, da nur einzelne Personen bestimmte Erfahrungen gemacht haben. Als Forschungsdesign würde sich auch hier eine Langzeitstudie eignen, bei der die TN vor, während und nach dem Projekt interviewt und zusätzlich der Probenprozess beobachtet würde. Was an der Theaterarbeit hat Potential und wo zeigen sich Grenzen? Gelingt es den TN, das Gelernte und Erfahrene in ihren Alltag zu transferieren und stellt dies tatsächlich eine Unterstützung für sie dar?

Da Theater immer innerhalb der hegemonialen Gesellschaft wirkt, stößt die kulturelle Zusammenarbeit mit heterogenen Gruppen an die Grenzen der Widersprüchlichkeit dieser Machtstrukturen. Dies zeigt die Auseinandersetzung in der vorliegenden Arbeit mit verschiedenen Strategien zu Theater und Flucht. Auch Theaterschaffende, welche sich bemühen, beispielsweise mit kollektiven Arbeitsweisen, die Dominanzverhältnisse zu überwinden, gelingt dies scheinbar nur punktuell und nie im Gesamten. Deshalb benötigt es umso stärker eine transparente Auseinandersetzung mit diesen Strukturen, sowohl innerhalb der Gesellschaft wie auch als einzelne theaterschaffende Person. Dabei birgt besonders die Theaterpädagogik ein großes Potential als Erfahrungs-, und Begegnungsraum einer Vielfalt. Somit möchte ich mit einem Zitat der Theaterwissenschaftlerin Henrike Schmidt zu Theater als Heterotopie meine Forschungsarbeit abschließen:

„Das Theater bietet die Möglichkeit, einen Raum zur Begegnung mit dem Eigenen und dem Fremden zu schaffen. Es ist schon aus dem Grund prädestiniert dafür, weil es nicht an Weltanschauungen gebunden ist, sondern ganz im Gegenteil den Spielraum bietet, verschiedene Ansichten zu verhandeln. Einer dieser Möglichkeitsräume ist das Theater als Heterotopie.“²⁴⁸

246 Vgl. **Warstat** 2017, S.34

247 Vgl. **Sharifi** 2018, S.62

248 **Schmidt** 2017, S.212

7) Quellenverzeichnis

Ackermann, Hans (2020): Vom lautlosen Tot. Theaterkritik „Mittelmeer-Dialoge“. In: www.rbb24.de. Stand: 02.09.2020. URL: <https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2020/09/theaterkritik-mittelmeer-monologe-sea-watch-silent-green-berlin.html> [letzter Abruf: 03.05.2021].

Aktas, Ulas (u.a.): Postkoloniale Perspektiven auf Fort- und Weiterbildung in der Kulturellen Bildung. Hegemonie(selbst)kritik als ästhetisches Prinzip. In: www.kubi-online.de. Stand: 2020. URL: <https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/postkoloniale-perspektiven-fort-weiterbildung-kulturellen-bildung-hegemonieselbstkritik> [letzter Abruf: 19.04.2021].

Amjahid, Mohamed (2021): Der weisse Fleck. Eine Anleitung zum antirassistischen Denken. München: Piper Verlag GmbH.

Anhaltisches Theater Dessau (Hg.) (2012): Dokumentation: Schwarzweiss. Eine theatrale Stadtbegehung des Anhaltischen Theaters Dessau um den Fall Oury Jalloh. Dessau: Anhaltisches Theater 2012.

Bade, Klaus J., **Oltmer**, Jochen (2005): Flucht und Asyl 1950 – 1989. In: www.bpb.de. Stand: 15.03.2005. URL: <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration-ALT/56435/flucht-und-asyl-1950-1989> [letzter Abruf: 16.04.2021].

Barton, Brian (1987): Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler.

Besenius, Corinne (2017): Wege des transkulturellen Zusammenlebens. In: Heeg, Günther; Hillmann, Lutz (Hg.): Willkommen anderswo – sich spielend begegnen. Berlin: Theater der Zeit, S.226-230.

Boldt, Esther (2014): Sprecht lieber selbst! In: www.nachtkritik.de. Stand: 23.05.2014. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9574:die-schutzbefohlenen-nicolas-stemanns-jelinek-urauffuehrung-blickt-zur-eroeffnung-des-festivals-theater-der-welt-in-mannheim-auf-das-elend-der-andere&catid=724&Itemid=100190 [letzter Abruf: 29.04.2021].

Bray, Michelle (2017): Von Verona nach Bautzen. In: Heeg, Günther; Hillmann, Lutz (Hg.): Willkommen anderswo – sich spielend begegnen. Berlin: Theater der Zeit, S.33-36.

Breitbart, Johanna (2017): Von Fremden- und Menschenfeindlichkeit. In: Heeg, Günther; Hillmann, Lutz (Hg.): Willkommen anderswo – sich spielend begegnen. Berlin: Theater der Zeit, S.200-205.

Bundesregierung (2007): Der Nationale Integrationsplan. Neue Wege- Neue Chancen. In: www.bundesregierung.de. Stand: Juli 2007. URL:

<https://www.bundesregierung.de/re-source/blob/975226/441038/acdb01cb90b28205d452c83d2fde84a2/2007-08-30-nationaler-integrationsplan-data.pdf?download=1> [letzter Abruf: 28.04.2021].

Bundesregierung (2014): Kultur und Integration. In: www.bundesregierung.de. Stand: 16.01.2014. URL: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur-und-integration-440960> [letzter Abruf: 05.04.2021].

Bundesregierung (2020): Gemeinsam die Einwanderungsgesellschaft gestalten. Bericht der Fachkommission zu den Rahmenbedingungen der Integrationsfähigkeit. In: www.bmi.bund.de. Stand: November 2020. https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/veroeffentlichungen/themen/heimat-integration/integration/bericht-fk-integrationsfaehigkeit.pdf?__blob=publicationFile&v=2 [letzter Abruf: 28.04.2021].

Bundeszentrale für politische Bildung (2010): Erstes Gastarbeiter-Abkommen. In: www.bpb.de. Stand: 20.12.2010. URL: <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/68921/erstes-gastarbeiter-abkommen-20-12-2010> [letzter Abruf: 19.04.2021].

Bundeszentrale für politische Bildung (2013). Vor zwanzig Jahren: Einschränkung des Asylrechts 1993. In: www.bpb.de. Stand: 24.05.2013. URL: <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/160780/asylkompromiss-24-05-2013> [letzter Abruf: 19.04.2021].

Bundeszentrale (2021): Demografie von Asylsuchenden in Deutschland. In: www.bpb.de. Stand: 12.03.2021. URL: <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/flucht/zahlen-zu-asyl/265710/demografie#:~:text=Woher%20kommen%20die%20Menschen%3F,Top%2DHerkunfts!%C3%A4nder%20nur%20leicht%20ver%20C3%A4ndert> [letzter Abruf: 28.04.2021].

Carstensen-Egwuom, Inken (2018): Stadt und Migration - eine Einführung. In: www.bpb.de. Stand: 09.07.2018. URL: <https://www.bpb.de/politik/innenpolitik/stadt-und-gesellschaft/216877/zuwanderung-in-die-staedte> [letzter Abruf: 03.05.2021].

Dede Ayivi, Simone (2018): Internationalität ≠ Interkultur. Eine Schwarze deutsche Kritik. In: Liepsch, Elisa; Warner, Julian (Hg.): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: Transcript, S.74-81. URL: <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/e9/61/ed/oa9783839443408.pdf> [letzter Abruf: 05.12.2020]

Diesselhorst, Sophie (2018): Neue Kunst aus dem Exil. In: www.nachtkritik.de. Stand: 29.01.2018. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14920:utopie-transkulturelle-theaterarbeit-wie-die-deutsche-theaterszene-in-modellprojekten-gefluechtete-theaterleute-integriert&catid=53&Itemid=83 [letzter Abruf: 09.12.2020]

Diesselhorst, Sophie (2018a): Einsteigen bitte. Power oft he Arts-Preis an Kampnagel. In:

www.nachtkritik.de. Stand: 18.10.2018. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15967:power-of-the-arts-preis-an-kampnagel&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089 [letzter Abruf: 29.04.2021].

Dieterich, Antje (2019): *Solidarity Cities. Lokale Strategien gegen Rassismus und Neoliberalismus*. Münster: Unrast Verlag.

Dogramaci, Burcu (2020): Die (Un-)Möglichkeit der Übersetzung. Migration, Sprache und Medienkunst. In: Dogramaci, Burcu; Szymanski-Düll, Berenika; Rathert, Wolfgang (Hg.): *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*. Berlin: Neofelis Verlag, S.175-196.

Duden: „Inklusion“. In: www.duden.de. Stand: o.A. URL: <https://www.duden.de/node/713429/revisions/1380643/view> [letzter Abruf: 23.02.2021].

Duden: „Inter-“. In: www.duden.de. Stand: o.A. URL: <https://www.duden.de/node/147365/revision/147401> [letzter Abruf: 23.02.2021].

Duden: „Trans-“. In: www.duden.de. Stand: o.A. URL: <https://www.duden.de/node/713429/revisions/1380643/view> (letzter Abruf: 21.03.2021).

Ellis, Carolyn; **Adams**, Tony E.; **Bochner**, Arthur P. (2010): Autoethnografie. In: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg.): *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S.345-375.

El-Tayeb, Fatima (2015): *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*. Hawthorne: transcript Verlag (X-Texte zu Kultur und Gesellschaft).

Engler, Marcus (2019): Europäische Asyl- und Flüchtlingspolitik seit 2015- eine Bilanz. In: www.bpb.de. Stand: 11.05.2019. URL: <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laender-profile/290977/europaeische-asyl-und-fluechtlingspolitik-seit-2015?p=all> [letzter Abruf: 30.04.2021].

Friz, Kornelius (2017): Zwei Häuser, Gleich an Rang und Stand. In: Heeg, Günther; Hillmann, Lutz (Hg.): *Willkommen anderswo – sich spielend begegnen*. Unter Mitarbeit von Claudius Baisch, Henrike Schmidt und Dana Soubh. Berlin: Theater der Zeit, S.31-32.

Kasch, Georg (2020): Mit emotionaler Wucht. In: www.wort-und-herzschlag.de. Stand: 05/2020. URL: <http://www.wort-und-herzschlag.de/wp-content/uploads/2021/02/Mittelmeer-Monologe-amnesty-journal.pdf> [letzter Abruf: 03.05.2021].

Neue Deutsche Medienmacher (o.A.): Glossar: „Peple of Color (PoC)“. Stand: o.A. In: www.glossar.neuemedienmacher.de. URL: <https://glossar.neuemedienmacher.de/glossar/people-of-color-poc/> [letzter Abruf: 03.05.2021].

30.04.2021].

Neue Deutsche Medienmacher (o.A.): Glossar: „Flüchtlinge“. Stand: o.A. In: www.glossar.neuemedienmacher.de. URL: <https://glossar.neuemedienmacher.de/glossar/fluechtlinge/> [letzter Abruf: 30.04.2021].

Neue Deutsche Medienmacher (o.A.): Glossar: „Rasse“. Stand: o.A. In: www.glossar.neuemedienmacher.de. URL: <https://glossar.neuemedienmacher.de/glossar/rasse/> [letzter Abruf: 30.04.2021].

Hartmann, Moritz (2017): Von Verbindungen und Übergängen. Transkulturalität auf der Bühne. In: Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen. Göttingen: V&R Unipress, S.317-320.

Heeg, Günther (2017): Das Transkulturelle Theater. Berlin: Theater der Zeit.

Heeg, Günther (2017a): Von der Theaterarbeit mit Geflüchteten zur transkulturellen Theaterpraxis. In: Heeg, Günther; Hillmann, Lutz (Hg.): Willkommen anderswo – sich spielend begegnen. Berlin: Theater der Zeit, S.236-245.

Hölzl, Jessica (2017): Überlegungen zu einer Kulturpolitik der Öffnung. In: Heeg, Günther; Hillmann, Lutz (Hg.): Willkommen anderswo – sich spielend begegnen. Berlin: Theater der Zeit, S.220-225.

Hundertmark, Leonie (2020): Stimmen junger Geflüchteter. Über die Partizipation an einem Chorprojekt als Mittel der Kommunikation im öffentlichen Raum. In: Dogramaci, Burcu; Szymanski-Düll, Berenika; Rathert, Wolfgang (Hg.): Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive. Berlin: Neofelis Verlag, S.161-174.

Kasch, Georg (2020): Mit emotionaler Wucht. In: www.wort-und-herzschlag.de. Stand: 05/2020. URL: <http://www.wort-und-herzschlag.de/wp-content/uploads/2021/02/Mittelmeer-Monologe-amnesty-journal.pdf> [letzter Abruf: 29.04.2020].

Keim, Stefan (2007): Die Nibelungen haben nichts mit deutscher Tugend zu tun. In: www.welt.de. Stand: 10.10.2007. URL: <https://www.welt.de/kultur/theater/article1249802/Die-Nibelungen-haben-nichts-mit-deutschen-Tugenden-zu-tun.html> [letzter Abruf: 28.04.2021].

Keuchel, Susanne (2011): Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis. Bielefeld: transcript-Verlag, S.21-34.

Keuchel, Susanne (2015): Das 1. InterKulturBarometer – Zentrale Ergebnisse zum Thema Kunst, Kultur und Migration. In: www.kubi-online.de, Stand: 2015.
URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/1-interkulturbarometer-zentrale-ergebnisse-zum-thema-kunst-kultur-migration> [letzter Abruf: 24.02.2021]

Langhoff, Shermin (2011): Die Herkunft spielt keine Rolle - Postmigrantisches Theater im Ballhaus Naunynstraße. In: www.bpb.de, Stand: 10.03.2011. URL: <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff> [letzter Abruf: 18.04.2021].

Müller, Gin (2017): Grenzverletzer_innen und Performativität von Grenzen. In: Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen. Göttingen: V&R Unipress, S.29-44.

Maedler, Jens; **Witt**, Kirsten (2020): Gelingensbedingungen kultureller Teilhabe. In: Kulturelle Bildung Online. Stand: 30.10.2020. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/gelingensbedingungen-kultureller-teilhabe> [letzter Abruf: 02.04.2021]

Mecherli, Paul (2011): Wirklichkeit schaffen - Integration als Dispositiv- Essay. In: www.bpb.de, Stand: 18.10.2011. URL: <https://www.bpb.de/apuz/59747/wirklichkeit-schaffen-integration-als-dispositiv-essay> [letzter Abruf: 23.02.2021].

Menke, Bettine; **Vogel**, Juliane (Hg.) (2018): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden. Theater der Zeit GmbH. Berlin: Theater der Zeit.

Nachtkritik-Redaktion (2016): Die Türen sind offen. In: www.nachtkritik.de, Stand: ab 28.01.2016. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11497 [letzter Abruf: 23.02.2021].

Oltmer, Jochen (2016): Kleine Globalgeschichte der Flucht im 20.Jhdt. In: www.bpb.de. Stand: 24.06.2016. URL: <https://www.bpb.de/apuz/229817/kleine-globalgeschichte-der-flucht-im-20-jahrhundert/ausfuehrlicher> [letzter Abruf: 03.05.2021].

Oltmer, Jochen (2018): Das lange 20. Jahrhundert der Gewaltmigration. In: www.studienverlag.at. Stand: 11/2018. URL: https://www.studienverlag.at/wp-content/uploads/sites/4/2018/11/5614_OEZG2_2017_S24-48_Oltmer_Das-lange-20.-Jahrhundert-der-Gewaltmigration.pdf [25.01.2021].

Opak, Azelia Gülüm (2017): Hiç hikayen yok mu senin? Hast du denn keine Geschichte? In: Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen. Göttingen: V&R Unipress, S.333-338.

Otto, Ulf (2020): Fluchtfiguren. Anmerkungen zur Artikulation von Migration im deutschen

Theater nach 2015. In: Dogramaci, Burcu; Szymanski-Düll, Berenika; Rathert, Wolfgang (Hg.): Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive. Berlin: Neofelis Verlag, S.209-228.

Peşmen, Azadê (2021): Fünf Gründe gegen das Wort „Migrationshintergrund“. In: www.deutschlandfunkkultur.de. Stand: 23.01.2021. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/debatte-ueber-begriff-fuenf-gruende-gegen-das-wort.2165.de.html?dram:article_id=491346 [letzter Abruf: 02.04.2021].

Rabenschlag, Ann-Judith (2016): Arbeiten im Bruderland. In: www.bpb.de, Stand: 15.09.2016. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/233678/arbeits-migranten-in-der-ddr> [letzter Abruf: 24.04.2021].

Rausch, Tobias; **Böhler**, Michael; **Wuenst** Anna Maria (2013): Ein Trainingscamp für Heimweh. Stand: unklar. URL: https://www.deutschestheater.de/download/200/ph_fluchtpunkt_kl.pdf [letzter Abruf: 19.04.2021].

RBB 24-Redaktion: Chronologie der Flüchtlingsproteste in Berlin. In: www.rbb24.de. Stand: 04.10.2014. URL: <https://www.rbb24.de/politik/thema/fluechtlinge/hintergrund/Chronologie-Fluechtlingsproteste-Oranienplatz-Brandenburger-Tor.html> [letzter Abruf: 28.04.2021].

Recke, Anta Helena (2018): “Uh Baby it’s a White World”. In: Liepsch, Elisa; Warner, Julian (Hg.): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: Transcript, S.50-59. URL: <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/e9/61/ed/oa9783839443408.pdf> [letzter Abruf: 05.12.2020]

Rudolf, Beate (2017): Teilhabe als Menschenrecht – eine grundlegende Betrachtung. In: Diel, Elke (Hrsg.): Teilhabe für alle?! Lebensrealitäten zwischen Diskriminierung und Partizipation. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S.13-43.

Ruf, Michael (2019): Die Mittelmeer-Monologe. Version vom 10.10.2019. Berlin: Wort und Herzschlag gUG.

Schleyermacher, Uta (2020): „Anderen diese Erfahrung sparen“ – Aktivistin für United Action. Stand: 05.01.2020. In: www.taz.de. URL: <https://taz.de/Aktivistin-fuer-United-Action/!5649919/> [letzter Abruf: 02.04.2021].

Schmidt, Henrike (2017): Das Theater als Heterotopie. In: Heeg, Günther; Hillmann, Lutz (Hg.): Willkommen anderswo – sich spielend begegnen. Berlin: Theater der Zeit, S.212-215.

Sharifi, Azadeh (2011): Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutsche Bühne. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis. Bielefeld: transcript-Verlag, S.35-46.

- Sharifi, Azadeh** (2018): Vom Schreien und Brüllen oder eine andere Theatergeschichte schreiben. Ein Gespräch mit Azadeh Sharifi. In: Liepsch, Elisa; Warner, Julian (Hg.): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: Transcript, S.60-73. URL: <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/e9/61/ed/oa9783839443408.pdf> [05.12.20].
- Sharifi Azadeh** (2018a): Dekolonisiert die Bühnen/ Decolonizing the stage. In: www.nachtkritik.de. Stand: 06.09.2018, URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15728:vorkaempferinnen-fuer-mehr-diversitaet-drei-schwarze-theatermacherinnen-stellt-die-theaterwissenschaftlerin-azadeh-sharifi-vor&catid=101&Itemid=84 [02.04.2021]
- Spatz, Willibald** (2018): Hauptsache Alltag. In: www.nachtkritik.de. Stand: 04.05.2018. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15346:miunikh-damaskus-das-open-border-ensemble-der-muenchner-kammerspiele-geht-unter-jessica-glauses-regie-auf-mobiler-buehne-in-die-stadt&catid=99&Itemid=100190 [letzter Abruf: 29.04.2021].
- Terkessidis, Mark** (2013): Interkultur. 5.Aufl. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Theater X** (o.A.): Über uns: Theater X. In: www.theater-x.com. Stand: 2021. <https://www.theater-x.com/uberuns> [letzter Abruf: 30.04.2021].
- Thomas, Stefan** (2010): Ethnografie. In: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg.): Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S.462-475.
- Tsomou, Margarita** (2018): Jenseits des Willkommens. Sounds und Moves eines hartnäckigen Ringens. In: Liepsch, Elisa; Warner, Julian (Hg.): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: Transcript, S.190-205. URL: <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/e9/61/ed/oa9783839443408.pdf> [05.12.20].
- UNHCR** (2017): UNHCR-Bericht: Flucht und Vertreibung erreichen 2016 neuen Höchststand. In: www.unhcr.org. Stand: 19.Juni 2017. URL: <https://www.unhcr.org/dach/de/15212-globaltrends2016.html> [letzter Abruf: 29.03.2021].
- UNO-Flüchtlingshilfe** (2021): Zahlen und Fakten zu Menschen auf der Flucht. In: www.uno-fluechtlingshilfe.de. Stand: 2021. URL: <https://www.uno-fluechtlingshilfe.de/informieren/fluechtlingszahlen/> [letzter Abruf: 29.03.2021].
- Von Stosch, Milena** (2017): doyclender: almanci. Zugehörigkeiten? In: Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen. Göttingen: V&R Unipress, S.339-344.

Voss, Hanna (2017): Schauspieler/innen zwischen Institution und Profession. In: Kreuder, Friedemann; Koban, Ellen; Voss, Hanna (Hg.): Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript Verlag, S.117-132.

Warstat, Matthias (2017): Postmigrantisches Theater? Das Theater und die Situation von Flüchtlingen auf dem Weg nach Europa. In: Bloch, Natalie; Heimböckel, Dieter; Tropper, Elisabeth (Hg.): Vorstellung Europa. Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart. Berlin: Theater der Zeit, S.26-42.

Waurig, Tom (2019): Inszenierte Schicksale – Regisseur Michael Ruf. In: www.veto-mag.de. Stand: 05.Juni 2019, URL: <https://veto-mag.de/buehne-fuer-menschenrechte/> [letzter Abruf: 17.12.20]

Witte, Wolfgang (2003): Kulturelle Bildung. In: Koch, Gerd; Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri-Verlag, S.170f.

Wolf, Michael (2016): Kein Mitleidsbonus. In: www.nachtkritik.de. Stand: 20.06.2016. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12834:presse-schau-vom-20-juli-2016-shermin-langhoff-gruendet-am-maxim-gorki-theater-berlin-ein-exil-ensemble-mit-fluechtlingen&catid=242&Itemid=62 [letzter Abruf: 24.04.2021].

Anhang

Die Mittelmeer-Monologe

von Michael Ruf



Version vom 10.10.2019

Wort und Herzschlag guG (haftungsbeschränkt)
c/o Michael Ruf
Rheinsberger Str. 9
10115 Berlin

www.wort-und-herzschlag.de
info@wort-und-herzschlag.de
<https://www.instagram.com/wortundherzschlag/>

Eigenständigkeitserklärung

„Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne unzulässige fremde Hilfe angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.“

Ort, Datum

Unterschrift